

La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas

Tesis doctoral

Benito Navarrete Prieto

**Dirección: Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Dpto. de Historia del Arte II
Madrid, 1997**

A mi hermano Pedro

INDICE

- Presentación y Agradecimientos.....	1
---------------------------------------	---

Parte I. Cuestiones Teóricas:

I.1- El uso de la estampa a través de los tratadistas.....	10
I.2- La estampa como medio de concreción iconográfica. El Concilio de Trento y sus repercusiones.....	54
I.3- Las Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.....	97
I.4- El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización.....	135

Parte II. Grabados y grabadores conocidos y empleados en Andalucía en el siglo XVII:

II.1- Alberto Durero.....	157
II.2- Las estampas de Cornelis Cort sobre composiciones italianas.....	201
II.3- Goltzius y Spranger.....	261
II.4- Las composiciones de Abraham Bloemaert.....	300
II.5- Las estampas sobre composición de Rubens y Van Dyck.....	338
II.6- Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses....	401
II.7- Otros grabadores italianos y franceses.....	508

III. Conclusiones.....	569
------------------------	-----

-Bibliografía.....	575
--------------------	-----

Presentación y Agradecimientos

El estudio de las relaciones formales y las influencias del grabado en la pintura española, es un tema apuntado desde fecha relativamente reciente, y siempre aplicado a aspectos parciales, sin abordar una visión de conjunto. En repetidas ocasiones se ha señalado la necesidad de realizar un trabajo riguroso, estudiando los centros artísticos españoles del siglo XVII, para poder valorar de modo objetivo el papel que la utilización de los modelos ajenos tiene en la pintura española.

En la historiografía artística del siglo XIX ya se apuntaron ejemplos concretos que evidenciaban esta manera de trabajar, criticándose a veces esta actitud por entenderla como plagio o como mengua de la capacidad creativa del artista. En el XIX fue Ceán Bermúdez¹ uno de los primeros en reparar en la relación entre el Buen Pastor de Murillo y el grabado de Cupido de Stefano della Bella, que ilustra una edición de las Metamorfosis de Ovidio. El citado autor advertía además lo siguiente: "Todos mienten y roban en este mundo trapacero, unos con maña, otros con mal arte y otros con violencia, como dice el P. Vieyra en su Arte de Furtar. Pero en las réplicas de las letras y de las bellas artes si no se roba con tanta ligereza de manos, se executa con sutileza, aunque algunas veces con tan poco disimulo que al instante es conocido el plagio".

¹ Ceán Bermúdez, J.A., en la Colección lithographica de los cuadros del Rey de España, Madrid, 1826, I, lám. 32

Muy poco después Standish² apuntaría el paralelo entre los tipos de Murillo y la Bavaria Sancta de Raderer de 1615, aspecto este que desarrollaría Stirling-Maxwell en 1873³, demostrando en fechas tan tempranas esta manera de obrar.

Ya en nuestro siglo, entre los estudiosos precedentes que han tratado este asunto, y que pueden ser tomados como punto de partida, hay que referirse a Diego Angulo, Martín S. Soria, César Pemán o E. du Gué Trapier que fueron pioneros en la materia, y últimamente Pérez Sánchez, Ana Avila y Pilar Silva.

Afortunadamente en ellos, el concepto de "plagio" ha variado sustancialmente, al advertirse los distintos criterios en la utilización de lo ajeno, indicando que este proceso no desmerece la capacidad creativa del pintor. El reciente libro de Pérez Sánchez De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, ha constituido una sólida referencia y continuo ejemplo para el estudio que hemos realizado.

Todo trabajo de investigación ha de apoyarse necesariamente en un escalón precedente y las obras de aquellos autores han sido el cimiento sobre el que hemos elaborado nuestras aportaciones.

En esta Tesis doctoral, abordamos el estudio de los grabadores que mayor influjo tuvieron en la pintura sevillana y andaluza del siglo XVII, estudiando principalmente entre los del

² Standish, Notices on the Northern Capitals of Europe, Londres, 1838. APUD, García-Herrera, E., "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, pp. 124-125

³ Stirling-Maxwell, W., Essay towards a Catalogue of prints engraved from the works of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo, Londres, 1873, p. 111. Posteriormente sería recogido por Guerrero Lovillo, J. "Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, pp. 323-330.

siglo XVI, a Alberto Durero, Cornelis Cort, Goltzius y Spranger, así como las estampas de artistas del siglo XVII como Abraham Bloemaert, Rubens y Van Dyck, demostrando con ejemplos novedosos y claros lo importantes que fueron las composiciones y estampas de estos artistas en la configuración de los modelos de los pintores estudiados, principalmente pertenecientes a los focos sevillano, cordobés, jienense y granadino del siglo XVII. Al final hemos agrupado dos bloques, dedicado a otros grabadores de menor incidencia flamencos, alemanes y holandeses de una parte, y de otra los Italianos y franceses, pues son bastantes los usos puntuales de una determinada estampa y su estudio ha de hacerse en el conjunto del caudal manejado por el artista, fundamentalmente de procedencia o bien flamenca o italiana.

Como primera conclusión de lo que se verá a continuación, y tan sólo como un primer índice provisional, hemos de aseverar que el caudal flamenco es mucho más utilizado por los pintores andaluces que el italiano, encontrando la excepción importante del grabador holandés Cornelis Cort, que nos transmite modelos italianos, principalmente de Zuccaro y Tiziano.

Por consiguiente desde un primer momento hemos de saber diferenciar entre el autor de la composición -que es la transmisora por lo tanto de la idea del artista- y el grabador, que es el que abre en la plancha la composición y cumple una misión de intermediario, pues no siempre los grabadores son los creadores e inventores de las composiciones como ocurre por ejemplo en el caso del alemán Alberto Durero, Goltzius o en ocasiones con Bloemaert. Tenemos bastantes ejemplos de estampadores, -como los que trabajaron en el taller de Rubens: Cristopher Jegher, Schelte a Bolswert, Paulus Pontius, Lucas

Vosterman-, que trabajaron en exclusiva para transmitir las composiciones del gran maestro flamenco del barroco, difundiendo así sus composiciones por toda europa. Lo mismo ocurre con las estampas de los hermanos Wierix, algunas realizadas sobre composición de uno de ellos, Hyeronimus, pero tantas otras según composición de Martin de Vos y otros maestros.

Caso importante como editor y grabador a la talla dulce, es el de Philippe Galle, colaborador de Cristóbal Plantino y artista que abrió las composiciones de Maarten van Heesmsckerk y Vredemann de Vries, siendo por lo tanto el responsable de la transmisión del estilo de estos artistas en los pintores sevillanos, principalmente en Francisco de Zurbarán, como más adelante veremos.

La mayor parte de las estampas que los pintores utilizaron fueron las abiertas en el siglo XVI, aunque hemos de tener presente también la gran cantidad de estampas "piratas" que circulaban y que se realizaban copiando las auténticas. En este sentido hemos de resaltar el caso de Marcantonio Raimondi que tuvo problemas por copiar las estampas de la Pequeña Pasión de Durero, acuñando incluso el monograma de éste y haciéndolas pasar por originales.

En el caso de las estampas fraudulentas, fueron las de Rubens las que más sufrieron esta condición, ya que su demanda fue muy grande durante el siglo XVII y se hicieron gran cantidad de tiradas copiando las originales, motivo por el que el propio Rubens se quejaría, debido a la deficiencia de calidad con la que se transmitían sus composiciones.

Para el trabajo que hemos realizado, el análisis de repertorios de estampas como el Bartsch o el Hollstein ha sido

fundamental. También hemos sabido sacar buen partido de la iniciativa del Dr. González de Zárate, al poner en manos de los estudiosos y del público general un material preciosísimo con la edición de la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. Además de esto, hemos realizado el trabajo de revisión de las estampas conservadas en el gabinete de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid o en el Instituto Romano per la Grafica de Roma, así como de las Biblias ilustradas conservadas en la Biblioteca Vaticana, poniendo en nuestras manos un rico material, aprovechado creemos que con buen resultado en estos cuatro años de investigación.

Preceden al estudio de los grabadores, cuatro capítulos dedicados al uso de las estampas a través de los tratadistas, así como al empleo de estas como medio de concreción iconográfica, reflexionando sobre la incidencia del Concilio de Trento en las estampas y como consecuente de su influjo en la pintura. También especial análisis requieren las bibliotecas de los artistas, así como la comercialización del grabado y los recursos empleados para la mercantilización.

Es fundamental conocer, a partir de los inventarios de bienes o de las estampas que se reflejan en la producción de cada artista, cual era el caudal visual que manejaban para poder entender sus fuentes y sobre todo para precisar qué libros eran los más utilizados.

Otro capítulo que consideramos necesario es el del mercado de la estampa, para entender cuáles eran los cauces de entrada de los grabados y en manos de que personas estaba este comercio. Un punto interesante es el de la exportación de la estampa a América, y sobre todo el uso que de ella se hace en Sevilla,

precisamente en los obradores que trabajaban fundamentalmente para el mercado americano, utilizando las estampas como un elemento necesario en la producción fabril de las pinturas.

Capítulos a los que creemos haber sacado un buen provecho, son los dedicados a analizar la manera en cómo los artistas utilizan la estampa y sobre todo cómo aparece descrita en los diferentes tratadistas españoles. Pacheco y Palomino señalan los distintos tipos de utilización del modelo ajeno, bien copiando literalmente, -como hacen los pintores sin personalidad o ciertos artistas forzados por el imperativo del comitente-, utilizando elementos parciales, que pasan a otra composición sin relación argumental alguna, o "tomando ocasión" de la disposición general de masas y luces, para composiciones propias, que, a primera vista resultan bien distintas de sus modelos. En el ejemplo del uso de la estampa por deseo del comitente, al exigir al artista un determinado modelo de acuerdo con su gusto, tenemos el caso de las órdenes monásticas que proporcionaban directamente las estampas y veremos la precisión, que en este sentido, encontramos en el sistema contractual del siglo XVII.

Sobre la incidencia de las directrices tridentinas, es importante analizar el contenido de determinadas sinodales, así como la continua preocupación por el decoro y la verdad sagrada, poniendo ejemplos muy concretos e interesantes, sobre todo en zonas marginales. El impacto de estas recomendaciones nos hará profundizar en las vidas de los santos como modelos de virtud y sobre todo en la incidencia en el arte de la composición de lugar ignaciana, analizando por ejemplo las Imágenes de la Historia Evangelica del Padre Nadal, que son directísima consecuencia de lo anteriormente dicho. En definitiva comenzamos a advertir desde

el renacimiento, el triunfo de lo visual, la eficacia de los recursos visuales que, según indica Maravall, supone la superación de una actitud medieval que se inclinaba hacia la superioridad del oído respecto al ojo para la comunicación del saber a otros. El hombre moderno está más por la vía del ojo⁴. Para entender esta fuerza de lo visual Bialostocki nos habla de que la imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen, obligándolas a presentar cierta similitud con ella. Así pues, no sólo podemos hablar de una "fuerza de inercia" de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podíamos llamar fuerza de gravedad iconográfica. Estas imágenes que vamos a estudiar y que han tenido gran fuerza e influencia por su seguimiento por los pintores andaluces, serían calificadas por Bialostocki como "temas de encuadre"⁵. Por su parte Reusselaer Lee en un estudio sobre la incidencia de las estampas de la "Jerusalén Liberada" de Tasso en la pintura del siglo XVII asegura que "las concepciones figurativas del tema son determinadas más por las formas tradicionales de la plástica y de la pintura, que por la lectura de textos o cualquier otra actividad intelectual"⁶.

Este seguimiento de determinadas composiciones lleva a veces acarreado el consiguiente influjo del estilo o del modo del artista que idea la composición. Esto ocurre en bastantes casos

⁴ Maravall, J.A., "La Concepción del saber en una sociedad tradicional" en Estudios de Historia del Pensamiento español, serie I. Edad Media, 2ªed. Madrid, 1973. APUD Id. La Cultura del Barroco, Madrid, 1975, p. 503

⁵ Bialostocki, J., Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Madrid, 1973, pp. 112-113

⁶ Reusselaer W. Lee, "Ut Pictura poesis: The Humanistic theory of Painting" en The Art Bulletin, XXII, 1940, pp. 242-250

y es precisamente esto lo que más nos interesa, como en el caso de Rubens, pues ayuda a la configuración de los estilos y a la evolución de los mismos. Lo más interesante es, quizás observar, en muchas otras ocasiones, como son precisamente los modelos del XVI de Durero o de Heemsckerk los que se utilizan para reinterpretarlos en clave barroca, dotándolos de una vida y un carácter ajeno al que presenta el modelo, en esto la utilización del color por parte del pintor es fundamental a la hora de "modernizar" la composición.

Somos conscientes de que el trabajo que llevamos a cabo es un instrumento, un elemento que ha de ser utilizado por los investigadores que vengan después, con la esperanza, eso sí, de que sirva para conocer mejor los mecanismos puestos en práctica por nuestros pintores barrocos. Así pues, el estudio detallado de las fuentes grabadas y sus usos, proporcionará una visión más completa de los mecanismos de creación del artista español del siglo de Oro, tanto en los grandes creadores, como en aquellos más modestos cuya finalidad principal fue servir a la clientela devota, tan condicionada por la mentalidad contrarreformista.

Finalmente, queremos expresar nuestro agradecimiento a una serie de personas e instituciones sin las que esta Tesis doctoral hubiera sido inviable:

Al personal bibliotecario e investigador del Dpto. de Historia del Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., lugar en el que trabajamos contando con una Beca de Introducción a la Investigación y otra de F.P.I., que nos ayudó a familiarizarnos con el rico material bibliográfico y fotográfico que dicha institución posee. Igualmente dejar constancia de gratitud hacia una serie de personas, compañeros y amigos, que, de una manera

u otra, nos han ayudado ya sea con sus consejos, ideas o simplemente facilitándonos el trabajo en los centros en que hemos trabajado: Angel Aterido, Fernando Benito, Antonio Cea, Odile Delenda, Manuela Mena, Andrés Peláez, Salvador Salort, Elena Santiago, Jesús Urrea y Enrique Valdivieso.

Especial mención de agradecimiento a la Dra. Isabel Mateo, por su continuo acicate y ejemplo en una manera de trabajar "pura y formal". Pero sobre todo por estar siempre presta a volcar su instinto maternal en el Becario "Prenatal" llegado de Sevilla con ganas de comerse el mundo y prontamente consciente de la dura realidad.

Tampoco olvidar la continua preocupación por parte de mis padres en la realización de trabajos e investigaciones, así como el sacrificio que supuso darme una carrera universitaria y transmitirme sobre todo, unos valores morales y humanos, venidos de la sabia cultura del trabajo y el esfuerzo.

Y muy especialmente quiero rendir público agradecimiento al director de la presente Tesis doctoral, Alfonso E. Pérez Sánchez, por sus enseñanzas, confianza y continuo apoyo durante la realización de este estudio y sobre todo por haber creído -desde el principio- en nuestro esfuerzo, entusiasmo, constancia y trabajo. Vaya a todos mi más sincera gratitud.

Parte I: Cuestiones Teóricas

1.1- El uso de la estampa a través de los tratadistas

El uso de la estampa a través de los tratadistas

Determinante en el estudio que llevamos a cabo es recoger los testimonios de los tratadistas de arte españoles, que nos mencionan en repetidas ocasiones el proceso por el cual el pintor y en definitiva el artista camina en busca de la idea, de aquél concepto que pueda llevar a termino la obra de arte y en definitiva el proceso creador.

Primeramente señalaremos, como puntualizó D. Diego Angulo¹, que el inspirarse en algo precedente es tan antiguo como el arte mismo. Toda obra de arte se ha configurado como respuesta a algo precedente y el proceso creador del hombre se ha apoyado siempre en los logros de sus predecesores y como desarrolla Palomino: "Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (a el parecer) nunca vista: porque además de que todas son especies depositadas por el criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a El se le debe la gloria de todo lo que es bueno; por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, a el menos disipado en partes"².

¹ Angulo Iñiguez, D., Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947, p. 22

² Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 556. El tema del uso de la estampa y de su reflejo en la tratadística de arte española ha sido señalado por diferentes autores. Como excelentes síntesis podemos destacar las realizadas por; Silva Maroto, M.P., "La utilización del grabado por los pintores de la época de Velázquez" en Velázquez y el arte de su tiempo, Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez", Madrid, 1991, pp. 309-320. Véase también Pérez Sánchez, A.E., "La

Así pues dentro del concepto de invención hay que tener en cuenta el sustrato propio y la aportación ajena como medios conducentes a la obtención de algo "original".

¿Pero cual es realmente el concepto de originalidad en el siglo XVII? ¿Existen términos como original y copia? Desde luego que sí. Términos como plagio o copia estaban vigentes y por supuesto dependían de la capacidad y de la cultura de cada persona. Cuanto mayor era la información y conocimiento del caudal ajeno, mayor oportunidad se tendría de calificar y juzgar una obra de arte como original y de evidenciar sus virtudes y progresos. Ceán Bermúdez por ejemplo, haciendo referencia a las pinturas de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, considera que "aunque están pintadas con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellas cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlas"³.

Todo esto queda bien reflejado no solo en los tratadistas, como Pacheco o Palomino, sino también en los contratos de obras de arte, bien en el sentido de querer expresamente tener una copia por razones devotas o de gusto, bien de puntualizar que lo que se quería era un original y por lo tanto su precio habría de ser más alto. Ello por supuesto contribuía a que obras más seriadas o repetitivas como las destinadas a "cargazones de Indias" fueran más baratas y estuvieran realizadas bajo un sistema mercantil, en el que la estampa cumplía un buen papel como pondremos de relieve en el capítulo dedicado a la venta de

estampa como modelo" en El dibujo, belleza, razón, orden y artificio, Fundación Mapfre, Zaragoza, 1992, pp. 79-97

³ Ceán Bermúdez, J.A., Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804, p. 87

estampas y los recursos para la mercantilización.

Dentro del deseo de originalidad habría que analizar, por ejemplo, el contrato entre Francisco Pacheco y Hernando de Palma para realizar el Juicio Final de 1610 para el altar que este último tenía en el Convento de Santa Isabel de Sevilla":

"...el cuadro principal cuyo tamaño muestra la traza se ha de pintar sobre lienzo de mantel el más ancho que se hallare, la historia del Juicio Universal con toda la grandeza de aparato y figuras que fuere posible, sin que falte en esta historia cosa ninguna de lo esencial que se suele pintar e todo esto ha de ser pintado a olio e acabado con mucho cuidado y perfección e de mano del dicho Francisco Pacheco en que ponga su nombre sin perdonar dificultad ninguna conforme a el dibujo e invento que ha de hacer y mostrar a el dicho Hernando de Palma para su mayor satisfacción..."⁴.

Por el contrario, existen testimonios que nos hablan del poco esfuerzo de algunos artistas por encontrar lo nuevo y elaborado, descansando siempre en el socorro que le ofrecían las estampas. Así por ejemplo, el propio Pacheco en su Arte de la Pintura nos habla refiriéndose a los artistas que trabajan con estampas que:

"...muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, en cuanto se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia. Y yo he conocido algunos que tuvieron bizarro talento, para pasar adelante con propios estudios y

⁴ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 194-195

caudal, y por hallar siempre de qué valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores"⁵.

En este párrafo hay una crítica clarísima de Pacheco a la poca formación visual del común del pueblo que "examina estas cosas muy superficialmente" y sobre todo a la capacidad de los críticos advertidos y formados a descubrir los plagios y a criticar el abuso de este sistema de trabajo. Es así como Ceán Bermúdez, menciona, copiando a Palomino, el caso del pintor cordobés José de Sarabia, que a su regreso de Sevilla a Córdoba "se aprovechó de las estampas de Sadeler y prontamente logró reputación entre las gentes que no conocían sus plagios"⁶.

En otros casos Palomino insiste en criticar, esta manera de obrar, señalando explícitamente que el socorro de las estampas ha malogrado muy lucidos ingenios a pesar de ser un modo ventajoso de trabajar: "...porque como el vulgo no distingue entre las cosas, que son copiadas, o inventadas; sino se deja llevar de aquello, que parece bien: de aquí es, que lisonjeando el aplauso popular a el amor propio, y éste armándose de la

⁵ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 269

⁶ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario, Madrid, 1800, T. IV, p. 354. También Palomino menciona que José de Sarabia "comenzó a adquirir crédito con su habilidad valiéndose de las estampas de Rafael Sadeler, a que fue muy inclinado, como se conoce por sus obras" Cfr. Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 955

pereza, y el descanso, descaecen muchos en lo principal del estudio, malogrando el más peregrino interés del trabajo, y defraudándole a éste el apetecido logro de la eminencia, con los crecidos intereses de la fama póstuma"⁷. Y en otro lugar el mismo autor señala: "De esta suerte ha de usar el aprovechado de las estampas, considerándolas como medios para el estudio, no como fines para el descanso"⁸.

Otro testimonio curioso en este sentido es el que nos ofrece el Vasari⁹ a propósito de Pontormo y Durero, reconociendo que todos los artista se valen de la producción ajena; el error está en copiar literalmente y no adaptar las composiciones al tiempo, dándoles un nuevo tono. En definitiva, la invención partiría de algo precedente, para recrear algo nuevo y esto aparece también en el concepto de invención que menciona Pacheco:

"La invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la sinificación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro en las figuras"¹⁰.

Este haber visto mucho es lo que configura el caudal visual del artista, el "banco de datos", la cantera de donde irán saliendo las imágenes.

Así Pacheco se apoya también en la propia definición de invención de Ludovico Dolce: "La invención es la fábula o

⁷ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 522

⁸ Ibidem, p. 523

⁹ Vasari, G., Vidas de Pintores, escultores, y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945, T.II, pp. 307-308

¹⁰ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 281

historia que el pintor elige, de su caudal o del ajeno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar".

Pero como también precisa Palomino, no todo lo inventado es necesariamente original, pues para ello tiene que cumplir una serie de condiciones:

"Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna; si sólo estudiado después, y consultado con el natural; y aun éste no copiado, cuando no viene justamente adecuado a el intento, sino adpatado, y acomodado a el asunto, tomando lo que hace a el caso, y supliendo lo demás con la idea del propio caudal, ajustada a el asunto"¹¹.

La calidad y originalidad de la pintura vendría, pues, condicionada por la capacidad del artista en utilizar los modelos ajenos y transformarlos: por lo tanto han de ser las estampas como apoyaturas que el pintor utiliza, siendo su uso mucho mayor en el periodo de aprendizaje, antes de copiar del natural. En este momento es en el que los modelos italianos han sido señalados por Palomino como el ejemplo de perfección y guía para las composiciones. El beneficio de estos modelos, los proporcionaban las estampas y la noticia de libros, así pues el citado autor menciona que "habilitado el principiante en el dibujo de las estatuas, o modelos de proporcionado tamaño, y habiendo copiado varias estampas de las más selectas: como las galerías de Aníbal, de Rafael, de Cortona, Lanfranco, obras de Polidor, y el Dominichino y semejantes, como dijimos en el libro procedente; entrará a dibujar por el natural desnudo..."¹².

¹¹ Palomino, A., Opus Cit, Ed. 1947, p. 559

¹² Ibidem, p. 528

Por su parte Ana Avila comenta el interesante texto de Lázaro de Velásco, hijo del escultor Jacopo Florentino, en la traducción de los Diez libros de arquitectura de Vitrubio de 1550-1565, donde se defienden las ventajas de copiar del natural, con el siguiente comentario que se relaciona directamente con la utilización de las estampas:

"Ríense los italianos de nosotros que les contrahacemos sus papeles y estampas, sus rasguños y borradores que contrahacen del natural"¹³.

Por otro lado Jusepe Martínez recomienda el uso de estampas en su tratado como algo habitual:

"Para aviso y ejemplar de esta doctrina (la unidad de la composición), valdrase nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos tales le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorantes de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos"¹⁴.

Curiosamente también Pacheco refleja en su tratado la objeción de algunos autores a este sistema de aprendizaje, viendo en la imitación un modo nocivo de estudio, aunque Pacheco insiste en que la prohibición de la imitación es un modo peregrino de enseñar¹⁵.

¹³ Sánchez Cantón, F.J., Fuentes literarias para la historia del Arte Español, Madrid, 1923, Vol. I, p. 212. APUD Avila, A., "Influencia de Rafael en la pintura del siglo XVI a través de los grabados" en Rafael en España, Cat. Exp., Museo del Prado, 1985, p. 46

¹⁴ Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Ed. Julián Gállego, Barcelona, 1988, p. 87

¹⁵ "Y yo conocí a un sugeto (y no de los que se preciaron de menor ingenio) que mandaba a sus discípulos que no debuxasen

Así pues este primer paso en el aprendizaje, que conduce a la imitación, se acerca al concepto aristotélico de la mimesis y a la definición que de pintura nos da Zuccaro en su libro Idea:

"Pintura es arte que con reglas y preceptos sobre una superficie material, imita todo lo criado"¹⁶.

Según Calvo Serraller, esta es la definición que sirve a Carducho para definir la pintura como: "una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores"¹⁷.

Es precisamente en este primer escalón en el aprendizaje del pintor, que se centra en la copia de estampas para alimentar la invención, donde sitúa el autor de los Diálogos de la pintura el apartado de la Pintura práctica operativa regular que se diferencia de la operativa regular y científica.

Para Carducho Pintura práctica: "es la que se hace con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado, o cuadriculando, o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de

imitando, y les prohibía esto con grandísimo rigor, y daba lugar a, que de suyo, sin género de principio ni luz, de imitación, debuxasen los disparates que les venían a cuento (peregrino modo de enseñar). Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 414. Nosotros nos preguntamos si este sujeto podría ser Francisco de Herrera el Viejo, que sabemos tuvo problemas con sus discípulos por su carácter de hombre difícil.

¹⁶ Zuccaro, F., L'Idea de'pittori, scultori ed architetti, 1607., II, p. 24. Este concepto de pintura imitativa se contrapone al de belleza defendido por los filósofos neoplatónicos como Plotino, al querer representar la esencia de las cosas y no su apariencia sensible. Véase Panofsky, E., Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid, 1981, p. 28

¹⁷ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Ed. Calvo Serraller, Madrid, 1979, Diálogo tercero, p. 152

la obra, aunque tropezando, y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con sólo lo animal y operativo; tanto que baste a conocer las partes y miembros, aunque sea más por el lugar que ocupan, que por la propiedad que tengan, que se conocerá la mano por estar pegada al brazo, y el brazo por estar al hombro, y la pierna al muslo, y él a la cadera; porque si se enseñase cada cosa de por sí, sería posible de conocerse. Y esta pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aún de lo natural, porque sólo es un hábito material que coteja, e imita otra pintura, o objeto (en cuanto fuere capaz el sugeto que obra sin otra cosa) con que deja contento al sentido, con quien tiene simpatía y proporción, y su fin no es más que contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar, usando los medios más fáciles y proporcionados para la ejecución de lo que pretende imitar, valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dejaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia, si bien ocasionando a la poca especulación y trabajo que hoy se acostumbra"¹⁸.

Esta definición nos interesa en varios aspectos primeramente porque señala los peligros ya apuntados por Pacheco y Palomino del socorro de las estampas como fines para el descanso y no para el trabajo, y también porque indica un primer paso; el de la copia de la estampa a través de la cuadrícula que mencionan otros tratadistas como veremos.

También Carducho llama a este proceso el del dibujo externo

¹⁸ Ibidem, p. 155. Como apunta Calvo Serraller nota 448, Carducho, siguiendo las opiniones de Zuccaro, expone las insuficiencias de una pintura meramente práctica. Cfr. Idea, II, pp. 14-15

práctico exterior y que "se usa dél de tres modos; el uno es, o delinear practicamente sobre alguna superficie el hecho que la memoria, o algún libro le dio del caso, o forma, o lo que se le ofreció a la fantasía, que lo llaman comúnmente inventar, o dibujar de fantasía, o esquiciar, que es lo mismo, y más usado"¹⁹.

Tanto Pacheco como Palomino, indican este primer paso a la hora de copiar puntualmente una composición, señalando éste último que en ello se ha de utilizar la regla que "sirve, o para cuadrricular, o cuadrar el dibujo a la proporción de la estampa"²⁰.

El mismo autor señala que el principiante comenzará a copiar las estampas de medias figuras "como los retratos de Van Dyck, y así se irá habilitando para otras de más trabajo, y tomar buena instrucción, para la economía, y ordenación de una historia, que se compone, no sólo de figuras humanas, sino de otros adherentes, de que es menester ir tomando noticia, y en especial de la simetría, y organización de diferentes animales"²¹.

También Palomino señala que el copiante ha de ejercitarse en la copia "de algunas estampas, de las más corregidas, a juicio del maestro, como de las célebres obras de Miguel Angel, de Rafael, Anibal, Cortona, Lanfranco, y otros"²².

En esta primera fase del pintor copiante, es donde habría que mencionar el precioso testimonio pictórico que nos transmite el pintor sevillano Lucas Valdés en su obra Retrato milagroso de

¹⁹ Ibidem, p. 242

²⁰ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 448

²¹ Ibidem, p. 450

²² Ibidem, p. 474

San Francisco de Paula del Museo de Sevilla²³ (Fig. I), donde se advierte la figura yacente de un pintor y el ángel que concluye la obra, siempre siguiendo el modelo estampado del santo que se encuentra a la izquierda, sobre el pretil de un ventanal.

Volviendo al texto de Carducho y analizado el concepto de Pintura practica regular, que se ha identificado con los primeros pasos que da el principiante, el autor de los Diálogos de la pintura la contrapone a la Pintura práctica regular o preceptiva, y sobre todo a la Pintura práctica regular y científica, que según Carducho "es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones geométricas, aritméticas, perspectivas y filosóficas, de todo lo que se ha de pintar... El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados con las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse, lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del pintor, Capricho"²⁴.

Esta última definición de Pintura práctica regular y científica sería la que practicaría el pintor inventor que como señala también Palomino está en condiciones de tener un caudal

²³ Fernández López, J., "Pinturas de Lucas Valdés" en Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología de Valladolid, 1987, pp. 413 y ss.

²⁴ Carducho, V., Opus Cit., p. 158. Sobre el Capricho y la invención véase el desarrollo que el propio Goya hace de este concepto Cfr. Wilson Bareau-Mena Marqués, M., Goya. El Capricho y la invención, Museo del Prado, Madrid, 1994

propio por el estudio y el trabajo. Pero antes de llegar a esta última fase y siguiendo a Palomino, en el tercer grado de los pintores, el del Aprovechado, es donde se sitúan los que utilizan la estampa de una manera más libre, realizando así composiciones más trabajadas y estudiadas, tomadas casi siempre de diferentes papeles y, sobre todo, del caudal acopiado por el artista.

En este sentido Palomino dedica un capítulo a señalar lo que el aprovechado debe observar para pintar por una estampa o por un dibujo, prestando especial atención "en cada una aquello, que tuviere más peregrino; ya en la armoniosa composición del todo; ya en la valentía caprichosa de las actitudes; en la certeza infalible de los contornos; en la firmeza invariable de las luces; la observancia, y graduación de las sombras; la templanza de los lejos; la fuerza dominante de los cercas; la organización caprichosa de varios adherentes; el trozo bien regulado de la rquitectura; la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria;el delicioso descuido de un pedazo de país, todo bien arreglado, y acorde, de suerte, que ninguna cosa embaraza, ni ofende a la otra..."²⁵.

De todos estos ejemplos que Palomino cita, hemos encontrado significativas pruebas que, además confirman las palabras del mencionado autor, y son testimonio importante para entender el diferente modo de utilizar una estampa.

Del primer modo "la armoniosa composición del todo y de la valentía caprichosa de las actitudes" podemos citar el caso bien interesante, aunque no andaluz, de Vicente Carducho en su dibujo La alianza del trono y del altar en la defensa de la Iglesia

²⁵ Palomino, A., Opus Cit, p. 523

católica romana²⁶(Fig. II). El autor se ha inspirado en una estampa de Agostino Carracci²⁷ del Cordón franciscano(Fig. III). Si se advierte en este caso, el modelo de Agostino ha servido al autor de los Diálogos de la Pintura para configurar la composición y las actitudes, así como la distribución espacial de los personajes de su dibujo, realizando de igual manera la vestimenta y actitudes del Papa de la izquierda y del Emperador de la derecha, que probablemente sea Carlos V. Otro elemento llamativo, que incide en la imaginativa del artista, es la supresión del paisaje que aparece en la estampa, que queda alterado por un fondo arquitectónico. La figura alegórica sin embargo, difiere del modo en como se resuelve en la composición de Carracci.

Sobre la "graduación de las sombras" tenemos un ejemplo muy concreto en las estampas realizadas sobre composiciones de Bloemaert, que fueron ampliamente estudiadas por Antonio del Castillo como se verá. En este sentido es bien significativo el caso de José encuentra a sus hermanos en Dothan, (Fig. 229-230) donde se aprecia en primer término un hermano de José sentado con sombrero y sosteniendo una vara en una mano. Tanto el modelo como la manera de estar situado a contraluz, y sobre todo la gradación de las sombras han sido realizadas siguiendo como veremos más

²⁶ Véase el estudio de este dibujo en Pérez Sánchez, A.E. y Boublie, L., Dessins espagnols. Maitres des XVIe et XVIIe siècles, Cat. Exp., Museo del Louvre, Paris, 1991, pp. 97-98, Cat. 35. Estos autores suponen que el presente dibujo fuera preparatorio para algún libro en el que se glorificara a Carlos V. Por otra parte es notoria la semejanza apuntada por Pérez Sánchez-Boblie de la figura alegórica del dibujo con la que aparece en el frontispicio del octavo diálogo del tratado de Carducho, La alegoría de las artes liberales.

²⁷ de Grazia, D., Le Stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, de copie e dipinti connessi, Bologna, 1984, Cat. 141, il. 168



Fig. I Lucas Valdés, Retrato milagroso de San Francisco de Paula, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. II Vicente Carducho, La alianza del trono y del altar, dibujo, París, Museo del Louvre



Fig. III Agostino Carracci, El Cordon Franciscano, grabado

adelante una estampa pastoril de Bolswert sobre composición de Bloemaert.

Con respecto al "trozo bien regulado de la arquitectura" que refiere el autor del Museo Pictórico en el referido párrafo, podemos citar varios ejemplos y siempre localizados en un artista que utilizó las estampas para configurar sus arquitecturas: Zurbarán.

El caso más curioso desvelado por nosotros²⁸ es el del fondo arquitectónico que se adivina en la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino y que ha sido elaborado combinando parte de las estampas de Philippe Galle sobre composición de Vredeman de Vries en su serie de pozos, donde se encuentran las arquitecturas que Zurbarán copia de manera fidelísima (Fig. 380-382).

Otro caso bien interesante en este sentido y perteneciente también al pintor de Fuente de Cantos, es el que observamos en el fondo arquitectónico de la Misa del Padre Cabañuelas (Fig. 383-386) y que ha sido realizado también tomando parte de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Heemsckerk²⁹, donde se presenta un fondo arquitectónico resuelto de modo satisfactorio, tanto en su disposición en profundidad como en sus elementos tectónicos: columnas, capiteles y arquivadas. El seguimiento del modelo es tan afín que incluso se siguen las alternancias de claros y oscuros en los elementos copiados del modelo.

En cuanto a "la respiración de un celaje, o rompimiento de gloria", podemos citar también el caso asimismo interesante del

²⁸ Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 374

²⁹ Navarrete Prieto, B., "Algo Más sobre Zurbarán" en Goya, 251, 1996, p. 287

que aparece en el cuadro anónimo de la Apoteosis de San Hermenegildo, realizado por un discípulo de Zurbarán y donde se aprovecha el rompimiento que aparece en la estampa de Jan Muller sobre composición de Spranger de la Adoración de los Pastores (Fig. 154-155).

Lo interesante en este caso es observar la alteración de los modelos hacia un tono más naturalista pero siguiendo un mismo esquema; ángeles músicos sobre nubes, unos leyendo y otros tocando instrumentos.

Con respecto al "delicioso descuido de un pedazo de país", tenemos también el ejemplo novedoso que se advierte en el paisaje de la obra de Juan Sánchez Cotán de la Aparición de San Pedro a los Cartujos de la Cartuja de Granada, donde se desarrolla la predicación del santo en un entorno montañoso con grutas y casas al fondo sacadas de una estampa de Tempesta de Paisaje con campesino con una distribución de masas similar (Fig. 501-502). Tanto la distribución de los accidentes geográficos como las sombras que se advierten en la estampa han sido aprovechadas por el pintor cartujo.

La idea del pintor aprovechado que desarrolla Palomino en este párrafo, la complementa el mismo artista apuntando otras maneras de componer una historia:

"Pensar el pintor principiante, o aprovechado, que para lo que se le ofrezca ha de hallar estampa, o papel, a propósito, se engañará, porque apenas lo conseguirá tal vez; aunque algunos tienen en esto tal felicidad, y genio, que sin dificultad acomodan la figura, que encuentran, reduciéndola a su modo; añadiendo, o quitando alguna cosa, o variando las insignias,

instrumentos o atributos..."³⁰.

Esta "felicidad", es decir habilidad, en cambiar insignias, atributos y en definitiva alterar la figura de la estampa, sirviendo ésta como mero modelo, la encontramos en multitud de ejemplos. Por citar solo uno llamativo y novedoso, haremos mención del Apostolado que conserva la iglesia de San Roque de Sevilla, obra catalogada como de Pablo Legot³¹. En él son variados y diferentes los modelos de Apóstoles y todos y cada uno han sido realizados siguiendo diversas estampas que habilmente alteradas han servido para lograr la composición final.

Como veremos más adelante, Schiaminossi y Beccafumi han sido los modelos elegidos por el artista para realizar a Santiago, San Matías, San Pedro y San Andrés de dicho Apostolado (Fig. 480-487).

Pero también el pintor aprovechado, ha de tener en cuenta que a la hora de pintar por estampa, ésta carece de colorido, realces y toques de luz, pero Palomino indica que "aunque en esta última hay algunas tan puntuales, que ni aun eso les falta pero son muy raras... Porque de ordinario, en las demás estampas, todos los claros son iguales, y sólo la diferencia de oscuros gradúa los términos"³².

Como ejemplo de estampa con toques de luz y realces puede citarse la de la Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros Santos de Cornelis Cort que estudiaremos en su momento, en relación a la gradación de luces y sombras y en la distribución

³⁰ Palomino, A., Opus Cit., p. 532

³¹ Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Madrid, CSIC, 1985, lám. 204-205-206.

³² Palomino, A., Opus Cit., p. 523

de los personajes de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino de Zurbarán (fig. 111-112).

Otro modo de utilizar la estampa, también señalado por Palomino, y quizás el más audaz, es el siguiente:

"También hay otro modo de tomar, o hurtar, que casi es inventar; y es, viendo otra historia bien organizada, tomar solamente aquel concepto del todo: como si en primer término tiene algún grupo de figuras teñidas, y contrapuestas, tocado en alguna extremidad de una luz fuerte; contraponiendo a otro golpe de figuras iluminadas, donde esté el héroe de la historia, o la acción señalada del asunto; siguiéndose después otro término de figuras en media tinta, con algún pedazo de país, o arquitectura, a que contrapongan, y algún rompimiento de gloria en la parte superior, con semejante organización de contraposiciones. Y así, en vista de este tan bien regulado concepto, formará el suyo el pintor, observando solamente en el todo la misma graduación, y disposición de términos; arreglando los trajes, y acciones de las figuras, según conviniere a la expresión del asunto, y aprovechándose de algunas de las actitudes, que le parecieren más galantes, y concernientes a la historia, y a la mejor expresión de su argumento"³³.

Este otro modo que casi es inventar se pondría de manifiesto en la obra de Murillo, artista que sabe perfectamente aprovecharse de la estampa, bien copiando puntualmente, bien sirviendo ésta como mero pretexto para recrear su composición³⁴.

³³ Palomino, A., Opus Cit., p. 533

³⁴ Para el componente creador de Murillo véase; Serrera, J.M., "Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII" en Goya, 169-171, 1982, pp. 126-132. Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española,

Ejemplo del hurtar que se evidencia en una historia bien organizada, se advierte en la Virgen de la faja de colección particular de París realizada siguiendo la estampa de Jacob Matham sobre composición de Goltzius de la Natividad (Fig. 165-166). Lo fundamental en ambas composiciones es tanto el esquema de Virgen con niño, la faja y los ángeles músicos. Detalles más precisos como el tipo físico del ángel músico o algunos elementos de la indumentaria de la Virgen y sobre todo el tono de la obra, se relacionan de manera indudable.

En cuanto a gestos, actitudes galantes y trajes ya vistos en estampa, se podría citar el también interesante caso apuntado por Silva Maroto³⁵ de Rebeca y Eliezer en el Pozo del Museo del Prado, ya que la figura de la derecha que porta el cantaro y está de espaldas, y sobre todo la cabeza y actitud de la figura compañera de la izquierda, proceden sin lugar a dudas del grabado de Luc Vosterman sobre composición de Rubens de La Aparición del ángel a las tres Marías, en donde se hallan tanto la figura de espaldas, esta vez con cesto, y la cabeza de su compañera (Fig. 290-291).

El cambio en cuanto a trajes y ambientación de la escena es claro pero los modelos y, sobre todo, algunos tipos de peinados concretos y plegados están en la estampa aludida.

Otro ejemplo de habilidosa utilización del modelo, en este mismo sentido, es el que se muestra en el Milagro de los panes y los peces del Hospital de la Caridad del pintor sevillano, pues

Madrid, 1993, pp. 129-146. Posteriormente; Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Focus, Sevilla, 1996, pp. 53-65

³⁵ Silva Maroto, M.P., Art. cit., 1991, pp. 319-320. Navarrete Prieto, B., Opus Cit., 1996, p. 63

las dos figuras que se adivinan en la lontananza conversando, se realizan transformando detalles del modelo grabado de Wierix que está en las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal, El camino de Cristo a Jerusalem (Fig. XXXI-XXXII). Tanto las actitudes como la sombra de la roca que aparece a la derecha y el paisaje del fondo, han sido transformados y utilizados en la citada obra de Murillo, seleccionando partes de una estampa e insertándolos en la composición.

Palomino nos dice también que "A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones, llaman vulgarmente hurtar, siendo así, que no le dan este nombre a el pintar por estampa, siendo copiada puntualmente; sino sólo dicen: es hecho por estampa de tal, o tal autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino que el que copia puntualmente la estampa, no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, es copia de Rubens o de Van Dick. Pero el que lo ha compuesto de diferentes papeles, es deudor a tantos, que no pudiendo pagar a ninguno, se alza con el caudal de todos; y por esto le llaman hurtar en buen romance, aunque les cojan en mal latín"³⁶.

Este alzarse con el caudal de todos tomando de diferentes papeles y en definitiva ejecutando un habilidoso "collage" es proceso común también en nuestros pintores barrocos andaluces. Casos como los de Pacheco, Zurbarán o Murillo son frecuentes y serán señalados en cada ocasión. Ejemplo de esta última manera de componer lo tenemos en los Angeles que aparecen contemplando a Cristo en la obra del Fogg Museum de Cambridge de Cristo recogiendo sus vestiduras (Fig. 225-227). Uno de los ángeles de

³⁶ Palomino, A., Opus Cit., p. 534

la derecha, se configura en su parte de arriba cabeza, manos e indumentaria teniendo presente la estampa de Jacob Matham sobre composición de Bloemaert de la Virgen y Angeles. La delicada y fina apostura y el modelo intimista que muestra el ángel, proceden del pintor de la escuela de Utrecht, y la parte de abajo faldellín abierto y piernas de Spranger a través de la estampa de Jan Muller de Minerva y Mercurio.

También Pacheco describe en su Arte de la Pintura la manera de proceder del Aprovechado:

"Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes"³⁷.

Sorprende en ambos párrafos de Palomino y Pacheco, la identidad de contenido y conclusiones. La verdadera invención, pues, tendría que ir precedida del caudal acumulado al ver mucho y hurtar de diferentes lugares con el fin de acomodarlo

³⁷ Pacheco, F. Opus Cit., p. 269

felizmente y alzarse con el fruto de la originalidad³⁸.

Pacheco a la hora de realizar su Juicio Final del Convento de Santa Isabel de Sevilla, recientemente localizado por Jeaninne Baticle en una colección particular francesa, nos relata el proceso propedeútico que llevó a cabo:

"Y dando principio a este discurso (que no será, pienso, de poco gusto a los que hubieran visto la ejecución de este cuadro o al debuxo que yo tengo del), digo que observé y vi todas las invenciones que yo pude y andan en estampa (que son muchas) desta copiosa historia, y particularmente, la de Micael y hice conceto de una gran copia, y asi, pasan de ochocientas las figuras que en él se ven, que hasta ahora no tengo noticia de otra de mayor número"³⁹.

Actualmente solo conocemos un antiguo grabado francés de E. Bocourt que fue reproducido por Blanc en su Historia de los Pintores⁴⁰ en 1869 y es suficiente para advertir la complejidad de la obra y sobre todo la certeza de sus palabras. Además Pacheco dice que se autorretrató en la obra, entre las nueve figuras desnudas que aparecen a la derecha. En el grabado como

³⁸ Palomino deja bien claro que: "A muchos a precipitado el arrojarse a inventar, sin hallarse guarnecidos de aquel caudaloso numen, que debe preceder a empeño tanto; pues hallándose en él, y faltándoles las fuerzas para superarle; consecuencia forzosa es, declinar a el precipicio; pues como sea tan apetecida la gloria de llegar a pisar la cumbre de la eminencia; algunos genios impacientes quieren desde luego asaltarla sin asedio; en cuya empresa, después de crecidos afanes, sólo viene a conseguir su propia ruina, dejando aun los intereses del escarmiento, para los que miran con lástima su precipicio, y estudian en su ruina su documento. Por eso advertidamente hemos construido esta Escala Optica, para que el pintor sepa, que caminando por ella de un grado en otro, odrá ir ascendiendo sin contingencias hasta la cumbre, donde se disfrute seguro el premio de sus bien logradas vigiliass." Cfr. Palomino, A., Opus Cit., p. 560

³⁹ Ibidem, p. 309

⁴⁰ Valdivieso-Serrera, Opus cit., 1985, p. 79, Lám. 25

es lógico aparecen invertidas en la izquierda.

Por otro lado entre las numerosas estampas existentes sobre el Juicio Final de Miguel Angel es muy probable que Pacheco dispusiera de las que abrió Nicolas Beatrizet⁴¹. Seguidamente en su Arte de la Pintura el autor nos sigue describiendo la obra que corresponde perfectamente con lo que vemos actualmente en el citado grabado:

"La figura principal de este lado tiene las manos en los oídos, y con melancólico y lloroso semblante derrama lágrimas sin fruto. Puso así Micael Angel una figura en la barca de Caron; cuya postura del medio cuerpo arriba yo seguí por honrar mi pintura con algo de tan valiente hombre, a quien es gloria imitar en el arte (no tanto en el decoro, como veremos)"⁴².

Esta figura que cita Pacheco efectivamente se localiza en el grabado a la derecha y en primer término y fue realizada como apuntó el autor, siguiendo el modelo de Miguel Angel, que aparece en el grabado de Beatrizet con las manos en los oídos (Fig. IVa).

Pero este pintor, comenzó a practicar este método de utilizar modelos ajenos desde muy joven. Como han señalado otros autores, esta práctica se enmarcaba en el proceso habitual de aprendizaje, así el citado autor nos dice en otro lugar de su libro:

"Y, así, podrán estos, cuando se les ofrezca pintar alguna figura, o historia, elegir de las estampas, debuxos de mano, o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y paises y juntarlo en uno, de suerte, que se les deba, por lo menos, la composición,

⁴¹ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 29, p. 292

⁴² Pacheco, F., Opus Cit, p. 314

y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo.

Yo usaba, siendo muchacho, en un lienzo pequeño, o de blanco y carmín, o de blanco y negro, hacer esta junta para una historia, o figura, pintándolo a olio, como cosa más fácil de unir y acomodar, quitando y poniendo; y de este pequeño modelo lo pasaba al tablero, o lienzo, grande, a veces dibuxándolo a ojo, a veces por la cuadrícula"⁴³.

Esta manera de componer, que se acerca con mucho a la que Palomino llama hurtar, es la que Pacheco describe y la que también hemos localizado en su obra⁴⁴.

Precisamente en una de sus primeras realizaciones el retablo de la Virgen de Belén de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (Fig. 66) ejecutado en 1588⁴⁵ y vinculado al Cristo camino del Calvario de 1589⁴⁶ que actualmente se encuentra en paradero desconocido, es donde se emplean con profusión las estampas de Cornelis Cort que serán analizadas en su capítulo, viendo como

⁴³ Ibidem, p. 434

⁴⁴ Palomino deja también constancia de que "Muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran crédito y estimación; y de ellos fueron Juan Antonio Escalante, que apuró los papeles de Tintoretto, y de Veronés; y les fue tan aficionado, que aun lo que inventaba de suyo, se parecía a aquella casta; y no era esto tanto por falta de caudal, como por afición a aquellos autores. Lo mismo dicen, que hizo algún tiempo Alonso Cano; pero mucho más Don Juan de Alfaro, y motejándose algunos, decía: hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono. Lo cierto es, que este grado es muy próximo a inventar; porque además de que la composición siempre es suya, necesita de gran maña, y habilidad para formarla, sin que discorden unas cosas de otras, y queden graduadas debajo de una misma luz, y punto de perspectiva, poniendo de su parte algunos adherentes, y aun supliendo algunas figuras". Cfr. Palomino, A., Opus Cit., p. 534

⁴⁵ Navarrete Prieto, B., "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, Instituto Ephialte, Vitoria, T. IV, 1994, pp. 204-212

⁴⁶ Valdivieso-Serrera, Opus cit, 1985, lám. 1

se eligen diferentes asuntos y partes del modelo, según la conveniencia pictórica y siempre siguiendo el más estricto sentido moral que propugnaba el decoro tridentino.

La estampa en función del comitente

Otro punto que es necesario tratar en relación al uso de la estampa es el papel que en ello desempeñaba el comitente, la persona que encargaba la obra, así como el consejo de personas doctas en la manera de tratar el asunto a realizar. Sobre este tema Pacheco nos dice:

"Y, así, pidiéndoles (a los pintores) una figura o historia, antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en papeles, con carbón, con lápiz, o pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertenecientes a la vida de aquella pintura que se les pide, y de tres o cuatro intentos, eligen (o por su parecer, o de los doctos) el que deben seguir, y aquél ponen en limpio, ya con lápiz negro, como hacía Becerra..."⁴⁷.

Fundamentalmente el cliente principal de los pintores era la iglesia, especialmente las ordenes religiosas, y en segundo termino los particulares que querían la pintura para destinarla a algún lugar sagrado o capilla particular, o bien para su goce

⁴⁷ Pacheco, F., Opus Cit., p. 435

personal⁴⁸. En esto es bien interesante el estudio del sistema contractual pues en él encontramos precisiones tan ajustadas que evitaban en ocasiones la libertad del artista.

Como ejemplo valiosísimo de seguimiento del dictado del comitente destacamos aquí el contrato entre el pintor sevillano Miguel de Esquivel y el escribano del Cabildo de Sevilla Jerónimo Méndez de Acosta el tres de noviembre de 1620. El primero se obligaba a realizar tres cuadros y a entregarlos en fecha tan temprana como finales del mes de diciembre: "El primero de los dichos cuadros ha de tener la ciudad de Sevilla pintada desde la torre del Oro hasta los caños y puerta de Carmona poniendo las piedras questan junto a la dha torre del oro y tiendas de barbero alcantarilla, San Telmo, San Diego lejos de las aseñas de doña urraca y casa de Tablada, San Sebastián, puente de Guadaira, Cortijos de Casablanca y Villanueva, Casa del Corso, San Bernardo, el rastro y puentecilla, el matadero lidiando en el un toro, huerta despantaperros y del Rey, Santo Domingo de Portaceli con lo demas que descubre la vista al campo por esta parte y a la Puerta de Jerez algunos estudiantes y colegiales que salgan al campo, algunos coches y hombres a caballo que se pasean carrera de caballeros, juego de bolos y varas, la gente que vende fruta a la salida de la Puerta de Jerez y agua y anis y la madera que esta apilada y levantadas las figuras primeras mayores de una sesma y las mas lejos desminuiran en proporcion y ansi en este cuadro como en los dos que se seguiran a de llevar pintado de la parte de la ciudad los edificios e iglesias, torres y cosas

⁴⁸ Para los comitentes y géneros en la pintura barroca española véase; Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Madrid, 1992, pp. 29 y ss. También Haskell, F., Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, Londres, 1963

notables que le corresponde a esta distancia desde la torre del Oro hasta la Puerta de Carmona de manera que sea com frontera"⁴⁹.

Este es un ejemplo lo suficientemente elocuente para entender como el pintor se limitaría a ser un mero ejecutor de la idea del comitente quien le suministraría en ocasiones el modelo a seguir⁵⁰. En esto también Palomino dedica un comentario para estudiar Como se ha de gobernar el pintor, cuando el dueño de la obra le da la idea:

"Pero cuando suceda, que el artífice, por complacer a el dueño de la obra, (que es muy justo) se haya de gobernar por ajena idea, procure, cuanto le sea posible, ajustarse a ella, en lo que no contraviniere a las reglas del arte, e ilustrarla, enriquecerla, y adelantarla, antes que disimularla; pues de todas maneras le estará bien a su crédito, y a sus intereses. Y también quisiera yo que los dueños de las obras, ya que se arroguen a sí la descripción de la idea, o asunto le reserven a el artífice el modo de practicarla. En lo cual he visto rarísimos, tenaces, y perjudiciales caprichos. Y que piden cosas tan extravagantes, así en la substancia, como en el modo, que más puede mover a risa, que a indignación"⁵¹.

Para Carducho este modo de seguir el dictado del comitente, utilizando el modelo, en este caso la estampa, se contemplaba en la Pintura práctica, dejando bien claro que su fin ha de ser "contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de

⁴⁹ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 181-182

⁵⁰ Véase también en este sentido; Martín González, J.J., El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984, p. 217

⁵¹ Palomino, A., Opus Cit., p. 649

dar, usando los medios más fáciles y proporcionados para la ejecución de lo que pretende imitar..."⁵².

Es pues en este contexto en el que hay que situar el interesante documento que hace referencia a un encargo al pintor madrileño Bartolomé Román que ha de ser realizado: "Conforme a una estampa de papel que para este efecto me ha entregado el dicho Felipe de Sierra...Y me obligo de hacer y haré en la misma forma que está en la estampa...sin ignorarla ni alterarla, con los letreros que ella tiene...Y todas las demás cosas que están en la dicha estampa y el ropaje y colgaduras y doseles que tiene...a satisfacción del dicho Felipe de Sierra"⁵³.

Es pues fundamental comprender cómo el deseo del comitente hacía que muchas veces el modelo le fuera suministrado al pintor por él mismo. Es lo que ocurre normalmente en las series monásticas de carácter narrativo, donde el Prior del convento suministra el modelo, habitualmente series de estampas sobre la vida del santo a representar o crónicas monásticas que eran propuestas por los monjes como referencia ilustrativa de asuntos nada habituales⁵⁴.

En este sentido por ejemplo conviene tener presente la serie de obras que Zurbarán y su obrador realizó en 1629 para la Merced Calzada de Sevilla, siguiendo las estampas de San Pedro Nolasco realizadas en Roma por Jusepe Martínez⁵⁵, grabadas por Federico Greuter en 1627 y que con toda probabilidad le fueron

⁵² Carducho, V., Opus Cit., p. 155

⁵³ Barrio Moya, J.L., "Sobre una obra de Bartolomé Román" en Archivo Español de Arte, 1980, p. 116

⁵⁴ Pérez Sánchez, A.E., Opus Cit., 1992, p. 44

⁵⁵ Sebastián, S., "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez" en Goya, 128, 1975, pp. 82-84

suministradas en el mismo convento, donde según el contrato él se desplazó siendo vecino de Llerena: "dandome el convento a mi y a mis oficiales y demas gente que entendiere en ello todo el tiempo que dure la obra de comer e beber e casa e cama e todas las cosas necesarias para la dha pintura como son lienzos, colores, aceite y demás porque yo solo he de poner mis manos..."⁵⁶.

Efectivamente como decíamos más arriba le fueron suministrados los modelos pertenecientes a una Vida de San Pedro Nolasco en estampa (Fig. 412) realizados para la canonización del santo en Roma⁵⁷ y cuyo manuscrito sin las ilustraciones se conserva actualmente en la biblioteca Universitaria de Sevilla⁵⁸. Algunas de las estampas se hallan en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero grabadas por Cornelio Cobrador, quizás copiando las romanas. Zurbarán siguió sobre todo el modelo de Martínez para la Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco, actualmente conservado en el Museo del Prado, eligiendo de la estampa la composición oblicua y sobre todo la aparición de San Pedro.

De manera más ingeniosa supo reutilizar Zurbarán el modelo que aparece en la estampa de Martínez El jóven Pedro Nolasco sale camino de Barcelona⁵⁹, para la obra del mismo título que se

⁵⁶ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, p. 221

⁵⁷ El manuscrito y las estampas fueron dadas a conocer por Varela, D., "Sobre la canonización de San Pedro Nolasco" en Estudios, 35-36, Madrid, 1956

⁵⁸ Manuscrito Signatura 331/142

⁵⁹ Curiosamente Jusepe Martínez a su vez se inspiró para esta composición en la obra de Otto Vaenius; Theatro Moral de la Vida Humana, 1607, emblema vigesimocuarto, Zetho y Amphion, Cfr. Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de las doce tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp.. Museo del Prado, 1995, p. 60

conserva en el Museo Franz Mayer de México, eligiendo de la estampa tanto la fortaleza del fondo como el atuendo transformado, de San Pedro Nolasco. Pero incluso los colaboradores que se citan en el documento y que ayudaron a Zurbarán a concluir la serie, entre los que seguramente se encontraría Juan Luis Zambrano⁶⁰, utilizaron también los grabados de la vida de San Pedro Nolasco, tal y como se adivina en El milagro de la barca que se conserva en la Catedral de Sevilla y que utiliza de manera más literal el modelo aludido, solo que invirtiéndolo.

En el seguimiento de las vidas de santos y en las crónicas monásticas suministradas por el mismo convento es donde habría que situar la serie de los Mártires Cartujos realizados por Juan Sánchez Cotán para la Cartuja de Granada⁶¹, ya que en esta serie el pintor cartujo utilizó la crónica ilustrada por Nicolas Beatrixet en 1555 sobre la Historia de los mártires cartujos de Inglaterra⁶² (Fig. 493 y ss.) y a su vez esta fue la fuente que

⁶⁰ Sobre los cuadros de la Merced Calzada y su problemática en cuanto a la atribución a Reyna o Zambrano remitimos al lector al interesante análisis realizado por Serrera, J.M., en cat. Zurbarán, Museo del Prado, 1988, pp. 137-149.

Ya que según señaló el Profesor Valdivieso al Dr. Serrera en uno de los lienzos, concretamente en la Muerte de San Pedro Nolasco, se lee un resto de firma que puede llevarnos a la conclusión de que la obra sea de Zambrano. Véase además este cuadro estudiado y atribuido a Zambrano en Valdivieso, E. y Serrera, J.M., La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura, Cat. Exp. Sevilla, 1982, Cat. 19, p. 72-73

⁶¹ Sobre esta serie véase Navarrete Prieto, B., "Las Fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1994, pp. 453-462.

⁶² Existe además otra fuente posterior en el tiempo sobre el martirio de los cartujos ingleses Véase; Cavalieri, G.B. de, Ecclesiae Anglicanae Trophaea sive Sanctos Martyrum, qui pro Christo Catholicae..., Roma, Ioannes Antonius de Paulis formis, 1608

utilizó Alonso de Villegas en su Flos Sanctorum⁶³ para narrar los sucesos acaecidos a los cartujos ingleses, ya que el propio Villegas nos dice:

"Esto es lo que por ciertas relaciones se sabe destos Santos religiosos Cartuxos; lo cual por andar ya impreso (aunque no tan limitado) en otro libro de vidas de santos, quise aquí no faltase"⁶⁴.

Otro artista que se dejó llevar por los modelos suministrados -probablemente por sus comitentes- fue Pedro de Raxis, quien para realizar su retablo dedicado a la Vida de la Virgen de la Catedral de Granada, utilizó puntualmente los grabados de Adrian Collaert sobre composición de Stradanus que aparecían en una Vida de la Virgen de fines del XVI⁶⁵.

El seguimiento de las estampas es fidelísimo sobre todo en el Abrazo ante la puerta dorada (Fig. IVb-c), la Presentación de la Virgen en el templo (Fig. IVd-e), el Anuncio del ángel (Fig. IVf) y en menor medida en el Nacimiento de la Virgen (Fig. IVg-h), donde se alteran algunos elementos como el grupo de las mujeres de primer término y los ángeles de la izquierda, pero la figura de San Joaquín sentado cogiendo la mano de la Virgen es similar al del modelo grabado.

También el pintor Herrera el Mozo utilizó la Vida de Santa Catalina de Siena publicada en Amberes en 1603, como se advierte en el lienzo que Valdivieso le atribuye, de Santa Catalina de

⁶³ Orozco Díaz mencionó el Flos Sanctorum de Villegas como fuente seguida por Cotán para sus obras Cfr., Orozco Díaz, E., El pintor Fray Juan Sánchez Cotán, Granada, 1993, p. 350

⁶⁴ Villegas, A., Flos Sanctorum, Ed. de 1775, Viuda Piferrer, Barcelona, pp. 326-327

⁶⁵ Biblioteca Nacional. Estampas, Sign. ER 1596



Fig. IV Nicolas Beatrizet, Juicio Final
Según composición de Miguel Angel, detalle,
grabado



Fig. IVb Adrian Collaert, Abrazo
ante la puerta dorada, grabado
perteneciente a la Vida de la
Virgen, Madrid, Biblioteca
Nacional



Fig. IVc Pedro de Raxis, Abrazo
ante la puerta dorada, Granada,
Catedral



Fig. IVd Adrian Collaert, Presentación de la Virgen en el templo, grabado perteneciente a la Vida de la Virgen, Madrid, Biblioteca Nacional



Fig. IVe Pedro de Raxis, Presentación de la Virgen en el templo, Granada, Catedral



Fig. IVf Pedro de Raxis, La Purificación de la Virgen, Granada, Catedral



Fig. IVf Adrian Collaert, Nacimiento de la Virgen, grabado perteneciente a la Vida de la Virgen, Madrid, Biblioteca Nacional



Fig. IVg Pedro de Raxis, Nacimiento de la Virgen, Granada, Catedral



Fig. V Valdés Leal, San Ignacio de Loyola en trance en Manresa, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. VI Vida de San Ignacio, Roma, 1609, grabado, lám. 19

Siena ante el Papa Urbano VI de Bormujos⁶⁶.

En el seguimiento de las vidas de Santos como modelos iconográficos, habría que situar también las obras de Valdés Leal para la Casa Profesa de Sevilla y Lima, donde se utiliza de manera muy libre la Vida de San Ignacio publicada en Roma en 1609⁶⁷ y como añadió el Prof. Ceballos la serie de grabados estampados por Hyeronimus Wierix de 1590; Vita P. Ignatii de Loyola, además de utilizar también la otra vida de San Ignacio que se ejecutó en Amberes en 1610 por los hermanos Theodorus y Cornelis Galle, con la colaboración de Adrian Collaert y Carolus van Mallery.

El seguimiento de la vida de San Ignacio de 1609 se manifiesta sobre todo en la escena de San Ignacio de Loyola en trance en Manresa (Fig. V-VI) que se corresponde con la stampa número 19 y en la efigie de San Ignacio que se inspira invirtiéndola en la número 15, La aparición de San Pedro a San Ignacio (Fig. VII-VIII), inspirada en la número 3 y sobre todo el seguimiento es absoluto en San Ignacio de Loyola recibiendo de Paulo III la bula de fundación de la Compañía, que se corresponde con la stampa número 56 de la Vida de San Ignacio editada en Roma en 1609.

⁶⁶ Valdivieso, E., "Una propuesta a Francisco de Herrera el Joven" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1985, pp. 515-517

⁶⁷ Para esta vida de San Ignacio véase la Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes, edición facsimil, Col. Archivum, Granada, 1992. La relación de esta vida de San Ignacio con Valdés Leal fue apuntada primeramente por Gué Trapier, E. du., Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960, Fig. 141. Posteriormente Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "El pintor Valdés Leal y la compañía" en Archivum Societatis Iesu, XXXV, 1966, pp. 242-249. Del mismo autor; "Sobre los cuadros de la Vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla" en Archivo Español de Arte, IXL, 1969, pp. 62-63



Fig. VII Valdés Leal, San Ignacio de Loyola recibiendo de Paulo III la bula de fundación de la Compañía, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Paulus III Pont. Max. Societatis Iesu institutum ab Ignatio oblatum postquam legisset: DIGITVS inquit, DEI EST HIC Societatemque confirmat anno salutis 1540.

Fig. VIII Vida de San Ignacio, Roma, 1609, lám. 56



Fig. VIIIB Valdés Leal, Aparición de San Pedro a San Ignacio, Sevilla, Museo de Bellas Artes



*Et quoniam vultus liberant, mecum san-
guineis Titus in me premitur, et
per quoniam arguit, et libenter vultus*

Fig. VIIIC Vida de San Ignacio, Roma, 1609, lám. 3

También la serie de estampas de San Ignacio de Loyola que fueron estampadas por Cornellis Galle anteriormente citada, y que aparecieron en el volumen de Pedro de Ribadeneyra⁶⁸ en 1610, fueron utilizadas por otros artistas como modelo, indudablemente por seguir el consejo del comitente eclesiástico. Así en la iglesia de San Carlos el Real de Osuna⁶⁹ encontramos sendas obras anónimas que representan la Aparición de la Trinidad a San Ignacio en el camino de Roma y la revelación a San Ignacio en Pamplona que fueron realizadas siguiendo al pie de la letra las estampas de la citada vida de San Ignacio.

Otra serie de lienzos que siguen Vidas de santos en su ejecución son los realizados por el pintor granadino Chavarito (1662-1751) sobre la Vida de Santa Teresa que conserva el Museo de Bellas Artes de Granada y que realizó el artista entre 1712-15 para los carmelitas descalzos del convento de los Mártires de la misma ciudad. En esta ocasión como ha sido estudiado⁷⁰ el artista se valió de la Vida de Santa Teresa realzada por Adrian Collaert y Cornelio Galle por encargo de la hermana Ana de Jesús en 1613, año de la beatificación de Santa Teresa.

El uso de las estampas es fidelísimo en los pasajes de Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio (Fig. IX-X), Entrada de Santa Teresa en el convento (Fig. XI-XII), Visión de Santa Teresa (Fig. XIII-XIV), Muerte de Santa Teresa (Fig. XV-XVI) y en menor medida en La aparición de Cristo a Santa Teresa.

⁶⁸ Ribadeneyra, P., Vita Beati Patris Ignatii Loyolae, Amberes, 1610

⁶⁹ VV.AA., Guía de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981 p. 487

⁷⁰ Calvo Castellón, A., "Chavarito. Un pintor granadino 1662-1751", en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, 1975, pp. 218-337



Fig. IX Chavarito, Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. X Adrian Collaert y Cornellis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XII Adrian Collaert y Cornellis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XI Chavarito, Entrada de Santa Teresa en el Convento, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XIII Chavarito, Visión de Santa Teresa, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XIV Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613



Fig. XV Chavarito, Muerte de Santa Teresa, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. XVI Adrian Collaert y Cornelis Galle, Vida de Santa Teresa, 1613

Las variantes se encuentran en la supresión de algunas figuras de la estampa o en su alteración, dando mayor protagonismo y claridad al carácter narrativo del tema.

Otro ejemplo bien interesante en el contexto del seguimiento del artista de los modelos que le suministra la orden religiosa que le encarga la obra, la tenemos en el contrato que el 10 de Enero de 1617 suscribe el Padre Fray Juan Treviño de la Orden de Santo Domingo de Ecija, con el pintor Alonso de Torres. En unos de los cuadros que el pintor se obligaba a pintar se señala:

"Item, es condición que el segundo cuadro lo ha de pintar de Nuestro Padre San Pedro Mártir, conforme a una estampa de papel que entregué del dicho Santo con su compañero, y la forma que allí es pintado de grandor como dicho es de Santo Tomás, pintándole que moja el dedo de la mano derecha en la sangre de su martirio y que escribe en su escapulario el Credo de la fe, con los ángeles y flamas y coronas que pinta la dicha estampa..."⁷¹.

La estampa en cuestión sería la conocida composición de Ticiano sobre la Muerte de San Pedro Mártir de la que se abrieron bastantes pruebas entre ellas la que hizo Martino Rota⁷². En esta estampa efectivamente se muestran a los querubines y a San Pedro mojando el dedo en su sangre y su compañero que huye.

Como se observa en todos estos ejemplos la libertad del artista es escasísima y el componente creador, por lo tanto se veía tremendamente limitado, por ello Palomino hablando de

⁷¹ Villa Nogales, F. de la y Mira Ceballos, E., Documentos inéditos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla ss. XVI al XVIII, Sevilla, 1993, pp. 192-193

⁷² González de Zarate, J.M^a., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria T. VIII, p. 240

Antonio del Castillo y de su deseo de agradar a su comitente don Gómez de Córdoba y Figueroa señala:

"¡Cuántas veces los dueños de las obras quedarán más bien servidos, no obedeciéndoles en lo que mandan, pues piden contra lo mismo que desean. Porque deseando que la obra salga con la debida perfección, mandan cosas que totalmente la deslucen. Con que el no obedecerles, sería el mejor modo de servirles: sólo falta que lo entiendan así"⁷³.

Otras veces encontramos en los contratos una precisión tan absoluta que nos indica igualmente que detrás hay un modelo y por supuesto un deseo manifiesto de quien encarga la obra. Es así como hemos podido descubrir la descripción de alguna estampa del Apocalipsis de Durero, concretamente la de San Juan ascendiendo a los cielos (Fig. XVII), en el siguiente contrato de 1612 entre el pintor sevillano Juan de Uceda y Antonio de la Cueva para el monasterio de San Leandro de Sevilla:

"...en el tablero de remate deste retablo se ha de pintar una historia del apocalipsis que es un Dios Padre en un trono cercado de muchos Reyes postrados y en sus manos instrumentos musicos de arpas y liras y el Dios Padre con un cordero en los brazos y un libro con siete sellos y ha de estar pintado que desde abajo tenga mucha hermosura y relieve..."⁷⁴.

También en el sistema contractual del siglo XVI se observa una minuciosa descripción de los asuntos a realizar, que habitualmente se relacionaban con estampas. Por ejemplo para el

⁷³ Palomino, A., Opus Cit., p. 952

⁷⁴ López Martínez, C., Opus Cit., 1932, p. 204.

Abrazo ante la puerta dorada del banco del retablo que Esturmio realiza para el Convento de la Merced de Sevilla ya que la descripción que de él se hace es un trasunto del grabado de Durero⁷⁵.

También Jusepe Martínez nos habla del pintor Pedro de Orfelín "que se conoció ser gran pintor" pero al que "muchos de los que le pedían cuadros le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, que las metiera en obra conforme se las pedían"⁷⁶

Pero incluso los dibujos, pensamientos, borrones o rasguños eran utilizados por los artistas como tentativa previa y hasta en ocasiones éstos eran también suministrados por el cliente como en el caso del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz. Así Fray Norberto de Medrano escribe en 1659 al pintor vallisoletano:

"Los días pasados escribí a vuestra merced acerca del cuadro y le envié juntamente el dibujo...que pues que dijo que haría el cuadro de menor precio, me haga uno conforme al dibujo..."⁷⁷.

Un último ejemplo que ponemos en este sentido y que es de igual modo significativo, aunque perteneciente al siglo XVIII, es el que aparece en el contrato para pintar y dorar el retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Benito en Sevilla por Domingo Martínez y el dorador Diego Gutiérrez. En dicho contrato

⁷⁵ Serrera, J.M., Hernando de Esturmio, Sevilla, 1983, pp. 45-46

⁷⁶ Martínez, J., Opus Cit., ed. 1988, pp. 220-221

⁷⁷ Urrea, J., y Brasas, "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1980, p. 448

se especifica que se "ha de hacer a nuestra costa y dar puestos en su sitio dos lienzos grandes para los dos claros de los arcos de la dicha capilla de buena pintura, el uno con el Triunfo de Nuestra Señora, según la estampa que se nos diere, y el otro otra cosa igual de que se nos dará dibujo, con sus marcos que han de ser dorados de oro..."⁷⁸.

Jonathan Brown⁷⁹ también ha señalado el servilismo al que se veían sujetos los artistas ante los deseos de la clientela, manifestada expresamente en los contratos. El poder que en este sentido tuvieron los jesuitas parece que marcó el esquema iconográfico de determinados asuntos, así Pacheco reconoce la asistencia de sacerdotes y eclesiásticos para ello:

"Yo tuve un amigo sacerdote de tan lindo juicio, que, habiendo hecho experiencia de su buen gusto, le ponía delante los pensamientos de las historias que había de pintar y él elegía el más apropósito y daba desto tan buena razón que sujetaba mi parecer al suyo seguramente; y cuando esto se experimenta, bien debe el pintor rendir su juicio al parecer del que no lo es y acertará en seguir su consejo; si bien tales sujetos se hallan dificultosamente"⁸⁰.

Uno de los asuntos que quedó fijado en la pintura sevillana fue el de la Anunciación pero porque como veremos más adelante los artistas utilizaron siempre el esquema de la Anunciación con

⁷⁸ Quiles García, F., Noticias de Pintura 1700-1720 en Fuentes para la historia del Arte Andaluz, T.I, Sevilla, 1990, pp. 100-101

⁷⁹ Brown, J., Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 80

⁸⁰ Pacheco, F., *Opus Cit.*, ed., 1990, p. 544

Profetas de Zuccaro para la capilla de la Anunciata de la iglesia del colegio romano de los jesuitas, que fue grabada por Cornelis Cort en 1571 (Fig. 61) y profusamente empleada por los pintores sevillanos en sus diferentes partes como se verá⁸¹.

⁸¹ Pacheco reconoce en la Anunciación el asesoramiento del Jesuita Juan Jerónimo. Lo más curioso es que en la narración de cómo se ha de representar este asunto lo que hace el pintor sevillano es describir la citada estampa de Cort sobre composición de Zuccaro. Ibidem, pp. 593-594. Según Brown esta fórmula dictada por Pacheco adquirió gran peso entre los pintores sevillanos, trayendo como consecuencia la utilización de una fuente antibarroca. Brown sin embargo no hace mención alguna a esta estampa manierista, que como demostraremos es el punto de partida del esquema de la Encarnación hasta 1640 en Sevilla. Cfr. Brown, J., Opus Cit., 1981, pp. 83 y ss.

I.2- La estampa como medio de concreción iconográfica. El Concilio de Trento y sus repercusiones.

**La estampa como medio de concrección iconográfica: El
Concilio de Trento y sus repercusiones**

El cuatro de Diciembre de 1563 en su sesión XIV el Concilio tridentino decretaba sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos, y sobre las imágenes sagradas. Entre sus preceptos se recomendaba que "Enseñen también con diligencia los Obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresados en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y confirmado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe; y asimismo que se obtienen grandes frutos de todas las sagradas imágenes, no sólo porque se recuerda al pueblo los beneficios y dones que ha recibido a través de Jesucristo, sino también porque los milagros realizados por Dios a través de los Santos y sus saludables ejemplos son puestos bajo los ojos de los fieles, a fin de que por ellos den gracias a Dios y conformen su vida y costumbres a imitación de los santos, y sean estimulados a adorar y amar a Dios y a practicar la piedad. Y si alguien enseñara o creyera lo contrario de estos decretos, sea excomulgado"⁸².

⁸² Concilio de Trento, Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos y sobre las imágenes sagradas, 1563, sesión XIV, 3-4 diciembre en Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa, Edición a cargo de Joaquín Garriga, Barcelona, 1983, p. 345-349

Quedaba claro pues que los decretos tridentinos representaban un triunfo del icono, de la imagen religiosa; en definitiva, significaba la hegemonía de la figuración. Pero esta figuración tenía que estar basada en la verdad sagrada y en el más estricto decoro, con el fin de adoctrinar y dirigir al pueblo, lleno de supersticiones y falsas creencias, como denunciaba la Reforma.

Esta idea de aleccionar con la imagen, de informar y crear modelos y ejemplos vivos, fue recogida también por los principales ideólogos y tratadistas de arte españoles que con sus ideas y con sus obras quisieron servir de abanderados de lo expuesto y dictado por el Concilio tridentino.

Es así como surgieron las adiciones iconográficas de Francisco Pacheco al Arte de la Pintura que, como puntualiza Bassegoda, no pueden ser tomadas verdaderamente como un repertorio o tratado por sus desequilibrios⁸³. Así pues, siguiendo al mismo autor, "el Arte de la Pintura no debe leerse hoy como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista en iconografía sagrada"⁸⁴. En cambio creemos que si refleja ese esfuerzo de determinados autores por marcar unas directrices y un rigorismo que evitara los posibles errores o indecencias en los que caían algunos artistas de la época y que Pacheco resaltó

⁸³ Bassegoda y Hugas, B., "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía" en Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas I Coloquio de Iconografía, Madrid, 1989, T. II, n. 3, p. 189. Véase también Urmeneta, F. de, "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco" en Revista de Ideas Estéticas, 1960, p. 237-249. También de Maio, R., "Pacheco e la Cotroriforma spagnola" en Il Vasari storiografo e artista, Florencia, 1976, p. 451 y ss.

⁸⁴ Bassegoda i Hugas, Opus Cit., 1989, p. 192

con ejemplos bien significativos⁸⁵. Pero incluso el propio artista señala en su obra lo conveniente de mostrar al pueblo los ejemplos de santidad para seguirlos como modelos, siguiendo lo dicho por el Concilio:

"Ultimamente, en el Concilio Tridentino, está aprobado y ratificado lo mismo; con admirable asenso de todos los Padres, diciendo entre las otras cosas: "cierto es que se saca gran fruto de todas las sacras imágenes, no sólo porque se avisa el pueblo de los beneficios y dones que de Cristo recibió, más también los milagros de Dios, y saludables exemplos por los santos se ponen ante los ojos de los fieles, para que den por ellos gracias a Dios y compongan su vida y costumbres a su imitación y se despierten a adorar y amar a Dios y reverenciar la piedad"⁸⁶.

En iguales términos Vicente Carducho en sus Diálogos defiende en la imagen la verdad sagrada como el hecho sustancial que no debe ser alterado, aunque el modo o circunstancias puedan alterarse en beneficio de la devoción y reverencia que se quiera transmitir:

"Dos partes tiene la historia. La primera y principal, el hecho sustancial y misterioso, como es decir que Cristo nació de una Virgen, Christo padeció azotes, y murió en cruz, y todo lo demás que nos dice el símbolo de la Fe: en esto por ningún caso se puede, ni debe alterar, ni mudar, porque es el hecho de la verdad, y del misterio.

⁸⁵ Entre los más representativos y comentados señálese el caso de Juan de Roelas en su Santa Ana enseñando a leer a la Virgen del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada para el Convento de la Merced. Según Pacheco es incorrecto situar a la Madre enseñando a leer a la hija, ya que ella lo sabía todo por ciencia infusa, y lo contrario denota imperfección e ignorancia. Cfr. Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. 1990, p. 583

⁸⁶ Ibidem, p. 262

La segunda, es el modo o circunstancias, que aunque en la vida de Christo también fueron misteriosas, se reputan por accidentales, respecto de los hechos y obras principales, y estas circunstancias se pueden en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto, y piedad, y declarar más lo que se pretende: y así en cuanto no se altere el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción, antes acrecentará y declarará mejor el misterio, pensamiento, o historia, y moverá y entenderá más el caso (mediante el uso y costumbre de la parte, y el tiempo en que se pinta)"⁸⁷.

Pero la iglesia cuidó mucho la creación de esta nueva iconografía⁸⁸, velando siempre por la verdad histórica del asunto a tratar y reservando a los Obispos, Inquisición, teólogos, moralistas y sobre todo a los Concilios provinciales y Sínodos diocesanos⁸⁹ el control de lo que se realizara, así como a los pintores veedores encargados de que se cumplieran las directrices de verdad sagrada y decoro. Este es el caso de Pacheco, que también destacó en esta parcela como es sabido.

Una de las consecuencias de esta preocupación rigorista de la iglesia fue la obra de Gabriele Paleotti, donde se recomendará

⁸⁷ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Ed. Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, p. 342

⁸⁸ En este sentido es imprescindible la consulta del clásico, Mâle. E., L'Art Religieux après le Concile de Trente, París, 1932. Edición española bajo el título El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Ed. Encuentro, Madrid, 1985

⁸⁹ Para un análisis de las Sinodales hispanas y su repercusión en el arte véase el interesante trabajo de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco" en Studies in the History of Art, 13, 1984, pp. 153-158

sobre todo que los santos sean reflejados en las obras "con la propia efigie, si puede saberse, o una verosímil, o por lo menos con aquella con que los mejores y los entendidos suelen representarla y que conlleva probable presunción de que así fuera"⁹⁰.

Otro elemento que se refleja en la obra del Cardenal Paleotti es la del decoro, bastando tan solo el índice de los capítulos de su obra para comprobarlo:

"Qué santos y con qué circunspección pueden presentarse desnudos en alguna parte de su cuerpo", "No es lícito desnudar los cuerpos so pretexto de expresarlos más al vivo", "Excusas de los artistas sobre las imágenes desnudas o lascivas, o con gestos menos honestos, y respuesta a las mismas"⁹¹.

Pero quien más insistentemente abunda en la idea del decoro y en contra del desnudo será Francisco Pacheco en su obra del Arte de la Pintura, donde lo refleja así:

"Diré...lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durerro; de manera que eligiendo lo más

⁹⁰ Paleotti, G., Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bolonia, 1582. También la obra de Juan Molano, De picturis et imaginibus sacris fue realizada siguiendo las directrices tridentinas, e influyeron poderosamente en los teóricos españoles. La repercusión de Trento sería mayor en estos últimos que en los artistas. Véase Saravia, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1963, pp. 129-143. Posteriormente Cañedo-Argüelles, C., Arte y Teoría: La Contrarreforma y España, Oviedo, 1982

⁹¹ Hornedo, R.M^a. de, "Arte Tridentino" en Revista de Ideas Estéticas, 12, 1945, pp. 445 y ss.

gracioso y compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en ésto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar a mal, no solo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas"⁹².

De esta preocupación por el decoro y la honestidad en las imágenes, tenemos varios ejemplos significativos que nos evidencian cómo el modelo grabado es alterado por considerarlo indecente para así acomodarlo mejor al gusto postridentino.

Es el caso, por ejemplo, del Juicio Final de Antón Pérez para la Catedral de Sevilla, realizado en el último tercio del siglo XVI siguiendo un modelo grabado de Goltzius sobre composición de Stradanus fechable hacia 1577⁹³. En esta última estampa advertimos las figuras femeninas desnudas en primer término y que han sido habilmente recubiertos de "decentes" vestimentas para no causar escándalo.

Este fenómeno habitual en la pintura española del siglo XVII, nos hace ver como las estampas abiertas en Flandes, Holanda o Italia en el siglo XVI no se consideraban, a pesar de su evidente éxito y difusión, ejemplos directos de decoro y debían ser transformadas.

En el Arte de la Pintura muchas son las estampas criticadas en este sentido y entre ellas la de Agostino Carracci de las Tentaciones de San Antonio Abad abierta en 1582 sobre modelo de

⁹² Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990

⁹³ A pesar de que el estilo de este retablo evidencia claramente una factura manierista del último tercio del XVI, Serrera fechó incorrectamente este retablo en 1547-48, lo que como estudiaremos en el capítulo de Goltzius, es imposible debido a que el modelo grabado es posterior. Cfr. Serrera, J.M., "Anton Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 185, 1977, pp. 127-148

Tintoretto (Fig. XVIII). De este grabado nos dice Pacheco:

"Desta historia hay una valiente estampa de Tintoretto, del año 1582, pero falta de decoro. El Santo, todo desnudo, ya anciano, mirando al cielo, en que se le aparece Cristo (aunque no lo parece, por estar con túnica y manto sin señales de llagas). En pintura de colores lo he visto imitado, hecho Dios Padre, con cabello y barba blanca (grande ignorancia del pintor) tiene a los lados cuatro figuras de demonios, con apariencia y semblantes de mujeres desnudas y una cabeza de jabalí junto a sí, decenario quebrado, campanilla, báculo y bonete de clérigo a los pies"⁹⁴.

Pero más interesante aún como documento histórico en este sentido es el del lienzo del desconocido pintor de Baeza Salvador Velasco, quien en 1673 realizó el cuadro de las Animas del Purgatorio para la iglesia de San Miguel Arcángel de Vilches (Jaén)⁹⁵ (Fig. XIX).

El modelo elegido por el pintor para realizar el esquema principal de la obra es el Juicio Final de Rafael Sadeler (Fig. XX), que ofrece al modesto pintor de Baeza el modelo para realizar la figura de Cristo y la Virgen, así como los Santos que aparecen a los lados y sobre todo el ángel que socorre a las

⁹⁴ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 690

⁹⁵ El pago de esta obra al citado artista aparece en el Libro de cuentas de fábrica de la Parroquia de San Miguel y Santiago, Archivo de la Iglesia, donde en el folio 55 recto de 1673 aparece el item siguiente:

"Mas dio en datta discargo trescientos y cuatro reales que hacen diez mil trescientos y treinta seis maravedises por pago a Juan López y Salvador Velasco pintores vecinos de la ciudad de Baeza por el trabajo de pintar dos cuadros el uno por una hechura de Cristo Crucificado para la Sacristía y el otro de las Animas para el Osario que se hizo arriba de la Iglesia. Consto de sisear de pago. Se hizo con licencia y orden del dicho Obispo y se pasan".

almas, idéntico al que aparece en el lienzo. Con respecto al ángel trompetero que se encuentra al centro, se ha realizado siguiendo la estampa de Goltizius de La Vanidad (Fig. XXI-XXII).

Donde se evidencia con claridad la intención de ocultar la desnudez que aparece en el modelo grabado, es en las almas que ascienden en la parte izquierda del cuadro, que están pudicamente revestidas. Un documento de 1720, explica que hasta esa fecha las figuras estuvieron desnudas como aparece en el modelo estampado.

En el Libro de Cuentas de fábrica de ese año de 1720, concretamente el 22 de Mayo, hay una visita del Obispo de Jaén D. Rodrigo Marín Rubio y ordena entre sus mandamientos:

"...Y así mismo viendo reconocido que el plano del Altar de la Capilla de Animas no está con la debida proporción como también el Ara que tiene manda su Stt. que se ponga en la conformidad que debe estar como también el que unas figuras que hay pintadas en dicho lienzo que están con deformidad a la vista y en cuerpos descubiertos, se oculten con pintura de modo que estén en mayor decencia".

Este elocuente ejemplo nos hace ver que durante todo el último tercio del XVII las figuras permanecieron tal y como aparecen en el grabado, y que es precisamente en el siglo XVIII, cuando más se recrudeció en los focos provinciales y andaban vigentes las directrices tridentinas y sobre todo lo que se había prescrito en Sinodos y Concilios como el Provincial de Toledo de 1566, donde en uno de sus capítulos se decía: "Que se prohíbe no se pinten historias de santos ni retablos sin que sean examinadas por los vicarios y visitadores, y las que estén pintadas siendo apócrifas o mal pintadas se quiten y pongan otras, como más

convenga"⁹⁶.

Por otro lado las sinodales españolas y la bula de Urbano VIII de 1642 habían prescrito el decoro y propiedad histórica de las imágenes sagradas.

Uno de los testimonios más llamativos en este sentido son los Pareceres y censuras⁹⁷ que aparecen en 1632 sobre las pinturas lascivas y deshonestas. En la presentación de esta obra se demanda el cuidado y vigilancia de las imágenes sagradas para evitar las pinturas ofensivas que atentan contra los ojos castos de quien las mira.

En lo que a nosotros nos atañe el parecer que más nos interesa es el del Padre Maestro Fray Juan de Santo Tomás, Catedrático de Vísperas en la Universidad de Alcalá quien dice:

"...Y por relación muy fidedigna ha entendido que está librada carta para que se prohiban estas pinturas deshonestas por el Consejo Supremo de la General Inquisición de Castilla. Y en el índice del Expurgatorio Romano de Clemente VIII del año de 1596 en las Reglas Generales se pone prohibición de todas las imágenes deshonestas, y lascivas; aunque sean solamente en estampa"⁹⁸.

Así pues como apunta E. Mâle⁹⁹ el arte religioso que ahora

⁹⁶ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., Art. Cit., 1984, p. 156

⁹⁷ Cornejo, F. y otros, Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores Catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1632, APUD, Calvo Serraller, F., Teoría de la Pintura del siglo de Oro, Madrid, 1991, pp. 237 y ss.

⁹⁸ Ibidem, p. 252

⁹⁹ Mâle, E., Opus Cit., ed. 1985, p. 29

propugna la iglesia será un arte severo, concentrado, rigorista donde no se distraiga la atención del fiel y la estampa cumpliera una función muy importante como difusora de la nueva iconografía. Así en cualquier casa rural la estampa colgada que representase el asunto religioso se convertiría en difusora de una ideología sometida a riguroso control. La tesis contrarreformista hace que, poco a poco, triunfe la imagen, pero controlada, utilizándose el grabado como un medio de adoctrinamiento, sobre todo entre las capas más humildes. Como ha señalado Carrete Parrondo, la pintura y escultura tenían como destinatarios la Nobleza, el Alto Clero y los estamentos sociales más enriquecidos, mientras que las estampas, aún llevando un mismo contenido iconográfico, eran compradas por las clases más desfavorecidas y así lo transmite Santa Teresa de Jesús: "Me parecía pobreza no tener ninguna (imagen) sino de papel"¹⁰⁰.

Pero igualmente la enorme difusión de esas "estampas" condicionó en ocasiones los modelos del arte mayor, pues habían familiarizado a los fieles con determinadas fórmulas iconográficas¹⁰¹.

Dentro del campo del control iconográfico tenemos casos bien elocuentes sobre la prohibición de la edición de determinadas estampas, es el caso por ejemplo del censor del Vaticano, quien no dió autorización a Bloemaert para editar la estampa que había realizado sobre la Crucifixión de Carracci, ya que la Virgen se

¹⁰⁰ Cita de Carrete Parrondo, J., "El grabado y la estampa Barroca" en Summa Artis, XXXI, El grabado en España ss. XV-XVIII, Madrid, 1987, pp. 233-234.

¹⁰¹ Donati, L., La Grafica della Riforma e della Chiesa alla luce del Concilio di Trento, Trento, 1963

encontraba extendida al pie de la cruz¹⁰².

En España en el Index de la Inquisición de 1640 se añade:

"Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, u otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plaças, calles o aposentos comunes de las casas"¹⁰³.

Así pues será el Santo Oficio quien tenga atribuciones acerca de la censura de las estampas, dejándolo bien establecido en su índice de 1612:

"Prohibense, asimismo, todos qualesquiera retratos, figuras, monedas, empresas, letras grandes de imprenta y libros impresos, invenciones, máscaras, medallas o qualquier materia que estén estampadas, figuradas o hechas, que sean en irrisión o escarnio de los Santos Sacramentos o de los Santos, de sus imágenes, reliquias, milagros, hábito, profesión o vida, o de la Santa Sede Apostólica y de su Estado, y del de los romanos pontífices, Cardenales, Obispos, y de su orden, dignidad, autoridad, llaves y potestad espiritual, o de los Estados Eclesiásticos y de las Sagradas Religiones aprobadas en la Iglesia"¹⁰⁴.

Esto se refiere sobre todo, a las estampas críticas de la Reforma. La actitud de la Inquisición con respecto a las estampas es conocida por algunos ejemplos de su actuación. Entre los más

¹⁰² Mâle, E., Opus Cit., ed. 1985, pp. 30-31

¹⁰³ Hornedo, R.Mª de, "Arte Tridentino" en Revista de Ideas Estéticas, 12, 1945, p. 445

¹⁰⁴ Carrete Parrondo, J., Opus Cit, 1987, pp. 244-245. Véase también del mismo autor; "La estampa heterodoxa" prólogo en Cat. Exp., Estampas, cinco siglos de imagen impresa, Madrid, 1982, pp. 36-44

interesantes investigados por Virgilio Pinto¹⁰⁵ destaca el Expediente provocado en 1635 por la introducción en España de una estampa de San Basilio impresa en Flandes y realizada por Juan Noort¹⁰⁶. La estampa era considerada indigna por representar a San Agustín, San Benito, San Francisco y San Norberto arrodillados ante San Basilio. Con ello el pintor "mide" y "pesa" la santidad de los diferentes santos. Y en el expediente se advierte:

"como las pinturas son libros que leen los idiotas, viendo arrodillados a estos santos ante San Basilio, naturalmente los ignorantes han de concebir alguna inferioridad en los arrodillados respecto del santo ante quien se arrodillan".

Más interesante en lo que a nosotros nos interesa, es el caso que se denunciaba en 1644, respecto a seis o siete cuadros de los Siete Arcángeles en venta en la calle Mayor de Madrid¹⁰⁷ y que parece ser, tras varios dictámenes, que habían sido realizados siguiendo como modelo una estampa de Jerónimo Wierix de fines del XVI tal y como advierte el autor del dictámen.

Lo que está claro es que la Inquisición se propuso el control de las imágenes, ya fueran en estampa, en lienzo o escultura. Es así como en 1635 el Calificador D. Bernardo de Sandoval y Rojas puntualiza:

"Y como el Sto. Oficio tiene cuidado de visitar los libros

¹⁰⁵ Pinto Crespo, V., "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)" en Hispania Sacra, Vol. XXXI, ns. 61-64, 1978-79, pp. 285 y ss. Véase también; Sánchez Castro, J., "La Censura de la figuración artística en España (1487-1820)" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXV, 1996, pp. 37 y ss.

¹⁰⁶ A.H.N., Inquisición, Leg. 4442, exp. 64. Citado por Pinto Crespo, V., Opus Cit., 1978-79, p. 302

¹⁰⁷ Sánchez Castro, J., Art. Cit., 1996, p. 54

que vienen de fuera de estos reinos, por el temor que se tiene de que en ellos vengan sembradas herejías o malas doctrinas, juzgo ser necesario el mismo cuidado en visitar las estampas, particularmente las que pareciere son de autores de fuera de estos reinos, pues también se pueden tener en ellas el mismo daño que en los libros".¹⁰⁸

Virgilio Pinto dice al respecto que esta polémica no era trivial, ya que, bajo estas cuestiones lo que se evidencia es una lucha por el mantenimiento del influjo social. Si una simple estampa produce este tipo de conflicto, como en el caso citado de la imagen de San Basilio, es porque se conoce y sabe apreciar su influencia y valor social, y lo que se pretende es mediatizar su influencia¹⁰⁹.

El caso más claro de control inquisitorial a la hora de querer expandir e instituir una iconografía determinada lo tenemos en el ejemplo del Inquisidor apostólico de Aragón el Venerable Pedro de Arbués. Fue Pedro de Villafranca quien en 1647 abrió el grabado para ilustrar la vida del santo¹¹⁰ que realizó Trasmiera. La iconografía fue fijada al pie de la letra por los

¹⁰⁸ Pinto Crespo, V., Art. Cit., 1978, p. 309, nota 49

¹⁰⁹ Sobre la influencia en el pueblo de las imágenes véase; Freedberg, D., El poder de las imágenes, Madrid, 1992

¹¹⁰ García de Trasmiera, D., Epítome de la santa vida, y relacion de la gloriosa muerte del Venerable Pedro de Arbues, Inquisidor Apostolico de Aragon. A quien la obstinacion Hebrea dio muerte temporal, y la liberalidad Divina, vida eterna, Monreale, 1647. Sobre la estampa de Villafranca y su influencia véase; Martínez Ripoll, A., "Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo" en Cuadernos de Arte e Iconografía, T. II, n. 4, Madrid, 1989, pp. 20-29. Posteriormente sobre Pedro de Arbués véase; Alcalá Galve, A., Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, martir de la autonomía aragonesa, Zaragoza, 1984. Scholz-Hänsel, M., "Arte e Inquisición: Pedro de Arbués y el poder de las imágenes" en Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte, U.A.M., 1994, pp. 205-212

inquisidores, queriendo que su culto se expandiera, y es así, como Villafranca realizó la imagen oficial del santo que fue suministrada por los inquisidores a los artistas (Fig. XXIII).

Como ejemplo valga el caso identificado por Martínez Ripoll¹¹¹ e intuido por Angulo¹¹², entre la estampa de Villafranca y la obra de Murillo encargada probablemente por los comisarios del Santo Oficio de Sevilla y hoy conservada en el Museo del Ermitage¹¹³ (Fig. XXIV). Murillo, por mandato de sus comitentes se limitaría a seguir el modelo tal y como se expresa además en la Relación por la beatificación de Pedro de Arbués en el Real Convento de San Pablo de Sevilla el 17 de septiembre de 1664:

"Sobre el dosel...un lienzo de pintura de quatro varas de alto y ancho a proporción, en quien de orden del Tribunal había copiado el insigne pincel de Bartolomé Murillo, el dicho martirio de este varón divino, con tan raro acierto del arte, que a no calificarle pintura un rico marco de terciada de ancho se creyera sus figuras, bultos que animaba la naturaleza o traslados que, de sus originales, talló algún divino Phidias"¹¹⁴.

Murillo alteró algo la composición sobre todo en el espacio y elementos arquitectónicos, pero mantiene los golpes de luces

¹¹¹ Martínez Ripoll, A., Art. Cit., 1989

¹¹² D. Diego Angulo advierte "La composición debió inspirarse en alguna estampa publicada con motivo de la Beatificación." Cfr. Angulo Iñiguez, D., Murillo, Madrid, 1981, T. II, p. 288

¹¹³ De esta obra se conservan varias versiones una en la Galería Vaticana de Roma y otra en la Colección del Banco Exterior de España. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Murillo, Madrid, 1981, T. II, p. 288-89

¹¹⁴ Relacion sumaria de las festivas demostraciones, con que el...Tribunal de la Ynquisicion...de Sevilla celebro en el Real Convento de San Pablo...la beatificacion del incllyto Martyr Pedro de Arbues... en 17 de septiembre de 1664, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1664. APUD Martínez Ripoll, A., Art. Cit., 1989, p. 22



Fig. XVII Alberto Durero, San Juan Ascendiendo a los cielos, grabado



Fig. XVIII Agostino Carracci, Tentaciones de San Antonio Abad, sobre composición de Tintoretto, grabado



Fig. XIX Salvador Velasco, Animas del Purgatorio, Vilches, Iglesia de San Miguel Arcángel



Fig. XX Rafael Sadeler, Juicio Final, grabado



Fig. XXI Salvador Velasco, Detalle del Angel trompetero, Vilches, Iglesia de San Miguel Arcángel



Fig. XXII Goltzius, Vanitas, detalle del ángel, grabado



Fig. XXIV Bartolomé Esteban Murillo, San Pedro de Arbués, Ermitage, Museo



Fig. XXIII Pedro de Villafranc, San Pedro de Arbués, grabado

y sombras que presenta la composición de Villafranca¹¹⁵. Esta estampa serviría además a otros artistas, como se advierte en la obra del mexicano Baltasar de Echave Rioja¹¹⁶ (Fig. XXV). Pero a pesar de los esfuerzos de los inquisidores, la imagen del Inquisidor de Aragón no llegó a generalizarse por España, quizás porque el recuerdo del Santo Oficio no era precisamente grato para los españoles.

Lo que se pretende con las Vidas de los Santos es que sirvan al pueblo de ejemplos vivos, de modelos de santidad. Las características que observamos en las composiciones tridentinas son su esquema geométrico, su claridad expositiva y sobre todo el sentido narrativo y didáctico. Camón Aznar señala que en este momento la pintura está desposeída de líbido naturalista y poblada de fantasmas intelectuales. Los conceptos de referencia mental, son los que en esta época se aplican para valorar las obras de arte¹¹⁷. Sin embargo para Julián Gállego la fijación de estos esquemas y tipos figurativos, sean o no simbólicos, no afectan en absoluto a la belleza de la obra de arte y a su valor pictórico, ya que según el citado autor "para un verdadero artista, una exigencia de ese orden puede ser aguijón que le incite a trabajar de manera más honda. Cuando se encarga a un pintor del siglo XVII un cuadro de San Juan Evangelista o de Santa Catalina de Alejandría, el tema estaba dado, y acaso hasta (como en Pacheco) con detalles, pero no el cuadro, que podía ser

¹¹⁵ La estampa que aparecía por primera vez en 1647 en el libro citado de Trasmiera fue reestampada en 1664. Es esta prueba la que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹⁶ Angulo Iñiguez, D., La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas, Sevilla, 1935, p. 60

¹¹⁷ Camón Aznar, J., "La Iconografía en el arte trentino" en Revista de Ideas Estéticas, 20, 1947, pp. 385-394

una obra de arte o un mamarracho. Los inconvenientes de un arte dirigido, cuya definición se hace previamente y fuera de la misma pintura, solo pueden detener a los mediocres"¹¹⁸.

Sin duda alguna ese dirigismo en arte fue capitaneado por los Jesuitas con su política de atraer deleitando. Así es como llevan hasta sus últimas consecuencias la tendencia general contrarreformista de las imágenes como medio para adoctrinar a los ignorantes¹¹⁹. En este sentido los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola fomentaron, como dice Gállego, una sensibilidad óptica: lo que Mario Praz llama "La technica ignaciana della applicazione dei sensi"¹²⁰. Así el hombre se acercaba a lo religioso por medio de lo sensible que se hallaba en la composición de lugar, ya que el espacio figurado era "real" y "aprehensible".

Los Jesuitas fueron quienes potenciaron la edición en Amberes de una gran cantidad de obras ilustradas y estampas sueltas que contribuyeron en la formación de una iconografía religiosa.

Juan de Butrón nos habla de cómo "para catequizar a la Iglesia los hijos que quieren criarse debajo de sus alas, halló una maravillosa invención el Padre Juan Bautista Romano, y después del el Padre Pedro Canisio, ambos de la Compañía de Jesús, que pusieron todos los rudimentos con que se deben

¹¹⁸ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1972, p. 220

¹¹⁹ Véase Orozco Díaz, E., "Trento y el Arte" en Temas del Barroco. De poesía y pintura, Granada, 1989, p. XXIII. También Galassi Paluzzi, C., Storia segreta dello stile dei Gesuiti, Roma, 1951

¹²⁰ Praz, M., Studi sul Concettismo, Milán, 1934, Cap. IV, APUD Gállego, J., Visión y símbolos... Opus Cit., 1972, p. 93

dotrinar los idiotas, y enseñar los niños desde el per signum crucis, hasta la última de las oraciones que la Iglesia tiene, por estampas, que alientan el afecto aprehendiendo lo que allí se les muestra, imitando lo que se les pone pintado"¹²¹.

Sobre este asunto la obra que mayormente ejemplifica este dirigismo y sobre todo este control iconográfico es la del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal Imágenes de la Historia Evangélica publicada en Amberes en 1593¹²². Como ha estudiado el Padre Ceballos¹²³ la génesis del libro de Nadal parte del decreto del Concilio de Trento. Antes de esta obra otro jesuita, San Pedro Canisio, publicó en Amberes en 1575 una edición de su Cathechismus minor latinus con 50 estampas que es precisamente la que cita Butrón en el texto que más arriba hemos señalado.

La intención del Padre Nadal fue la de ilustrar cada escena evangélica con el mayor rigor y verdad histórica¹²⁴. Para Ceballos es precisamente la vivacidad y la reproducción de lo cotidiano, producto del planteamiento histórico-realista fijado por el jesuita, lo que salva a estas imágenes de caer en lo intemporal, seco e inexpresivo.

La importancia de esta obra reside en que fueron un medio de enseñanza y sobre todo de comunicación, de información para el

¹²¹ Butrón, J. de., Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos, Luis Sánchez, Madrid, 1626, p. 90 v.

¹²² Natali, H., Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosanto missae sacrificio..., Amberes, 1593

¹²³ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Las "Imágenes de la Historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en Traza y Baza, 5, 1974, pp. 77-95. Véase también la edición facsímil de la obra donde se reproduce este texto como prólogo Ed. El Albir, Barcelona, 1975

¹²⁴ Nicolau, M., Jerónimo Nadal, sus obras y doctrinas espirituales, Madrid, 1949

pueblo. Fueron realizadas bajo el convencimiento de que el arte era un instrumento de instrucción y propaganda¹²⁵.

Las Imágenes de la Historia Evangélica estaban constituidas por 153 planchas. La mayoría fueron realizadas por los hermanos Wierix, estampadores flamencos que trabajaban en Amberes, 58 fueron abiertas por Antonio Wierix, 57 por Jerónimo Wierix y 17 por Juan Wierix¹²⁶. El resto de las estampas, 11 en total, son de Mallery y la portada de Collaert. Los dibujos de los grabados fueron realizados en su mayor parte por Bernardino Passeri y otro autor anónimo, aunque Ceballos supone que fuera Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, florentino discípulo de Ammanati¹²⁷.

Quien mayormente siguió el ejemplo de estas estampas en la pintura sevillana fue Francisco Pacheco pues las pone continuamente como modelo de decoro y verdad sagrada. Además como ya señaló Feliciano Delgado¹²⁸, el romanismo de Pacheco hay que buscarlo también en la influencia que le producen las láminas de las meditaciones del Padre Nadal. Es precisamente la claridad

¹²⁵ Buser, Th., "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome" en The Art Bulletin, 1976, pp. 424-433

¹²⁶ Alvin, L. y Delen, A.J., Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx, Bruselas, 1866. Posteriormente; Mauquoy-Hendrickx, M., Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque Royale Albert I, Bruselas, 1978, T. III.1, pp.306-321, cat. 1987-2121. Para la composición de los grabados véase; Rooses, M., y Delen, A.J., "De Plaatsnidjers der Evangelicae Historiae Images" en Oud-Holland, Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, 1888, pp. 277-288. Delen, A.J., Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges...., T. II, París, 1934, pp. 150-155

¹²⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., Art. Cit. 1974, pp. 77 y ss.

¹²⁸ Delgado, F., "El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII" en Archivium Historicum Societatis Iesu, 1959, pp. 354-363

iconográfica, incluso el arcaísmo que a veces se evidencia en la jerarquización de los personajes y, sobre todo, en la sequedad que proporcionan algunos modelos en sus quebrados pliegues, lo que Pacheco filtró para configurar su estilística, de tan profunda huella flamenca por otra parte.

Ejemplo bastante elocuente en este sentido lo tenemos en la manera en cómo Pacheco recomienda que se pinte la disputa del Niño en el templo:

"La pintura deste misterio será desta manera: Pintase una espaciosa exedra, aula, o sala grande, junto al pórtico del Templo de Salomón, antes de entrar en él, en la cual solían disputar los maestros y enseñar la ley de Moisés, un nicho entre columnas con su asiento sobre algunas gradas levantado, en medio: el Niño Jesús muy hermoso, con su cabellera nazarena, túnica inconsútil ceñida y manto, sentado en él, con un libro abierto y mucha majestad; y al uno y otro lado, seis u ocho doctores sentados con bizarros trajes hebreos que lo tienen enmedio, algunos con libros en las manos y todos con semblantes de admiración y espanto; y la Virgen, Nuestra Señora, y San Josef, vestidos como se ha dicho; el santo esposo que se vuelve a Ella señalando el Niño y ambos con grande alegría; y por cuanto está muy bien dispuesta la estampa del P. Gerónimo Nadal se puede seguramente seguir"¹²⁹.

Estaba claro que lo que a Pacheco le interesaba era seguir el asunto tal y como sucedió y para ello las estampas que ilustraban la obra del Padre Nadal (Fig. XXVI) eran una garantía de corrección, exactitud escriturística y autoridad doctrinal.

Pero esta preocupación por el rigor y la verdad escriturística

¹²⁹ Pacheco, F. Opus Cit., ed. 1990, p. 631

-que ya hemos visto que viene directamente de los postulados tridentinos y de los ideólogos y moralistas como el Cardenal Paleotti- pretendía eliminar del pueblo la presencia de las alegorías y las incorrecciones iconográficas que surgieron a menudo en la pintura del manierismo. Este empuje hacia la simple verdad sagrada, como también ha señalado Ceballos¹³⁰, no es más que una llamada al realismo que comenzaba a apuntar tímidamente por todas partes de Italia. Y es precisamente esto lo que hace que surjan lo que Longhi¹³¹ ha denominado "Manieristas reformados", que en definición de Pérez Sánchez, introductor del término en España, son "los artistas que tímidamente se inclinan hacia las cosas, sin olvidar del todo la retórica ideal de su educación manierista, pero decididos ya a recuperar la verosimilitud de lo narrado y a introducir al espectador en una atmósfera cotidiana y respirable"¹³².

Esta necesidad de plasmar y narrar el hecho religioso de una manera creíble, verdadera y acertada, tal y como recomienda Pacheco, aparece también en la documentación de la época, como se refleja en el siguiente contrato:

¹³⁰ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. Art. Cit., 1974

¹³¹ Longhi, R., "Un "Santo Tomás" de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII" en Vita Artística, 1927 (Ed. castellana en Anales y Boletín de los Museos de Arte de barcelona, Vol. IX, año, 1951

¹³² Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Madrid, 1992, p. 64. Véase también de este autor el ya clásico artículo "La Crisis de la pintura española en torno a 1600" en España en las Crisis del Arte europeo, Madrid, CSIC, 1968, pp. 167 y ss. Este artículo fue pionero y revolucionario a la hora de entender los aportes italianos, especialmente toscanos y venecianos, en el nacimiento del naturalismo español, rechazando la superada idea de un eco directo de Caravaggio. Este artículo ha sido reeditado en el libro del mismo autor; De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la Pintura Española, Madrid, 1993, pp. 31-38

"Otrosí, con condición que todas estas figuras que han de ir en estos cuadros, fuera de representar la verdad de la historia, la representen de manera que provoque devoción, representando a cada una de las personas con el aspecto y postura que pide la santidad dellas, y el estado y disposición en que los representa la dicha pintura con las condiciones y particularidades dichas"¹³³.

La utilización de las estampas que ilustran la obra del jesuita Jerónimo Nadal en la pintura sevillana se evidencia sobre todo en Francisco de Herrera el Viejo, Zurbarán y Murillo. En algunos ejemplos el seguimiento es tan solo iconográfico, pero en otros bien significativos que hemos logrado identificar, se sigue el modelo formal que es lo que a nosotros nos interesa por lo que supone de aporte plástico, estilístico y compositivo.

Aunque en el caso de Zurbarán se ha querido exagerar sobremanera la influencia formal de las Imágenes de la Historia Evangélica, sólo podemos hablar en el caso del pintor de Fuente de Cantos de paralelos iconográficos y en modo alguno formales¹³⁴. Tan solo en el caso de la Circuncisión (Fig. XXVII) señalado por

¹³³ Documentos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla, III, p. 212 APUD, Delgado, F., Art. Cit., 1959, p. 363

¹³⁴ No son aceptables las relaciones formales que plantea Pérez Guillén, I.V., "Nuevas Fuentes de la pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica" en Goya, 213, 1989, pp. 151-160, ya que se trata tan solo de analogías iconográficas frecuentes en la pintura andaluza del XVII. Además algunos de los modelos que él propone, como es el caso de la Pentecostés del Museo de Cádiz, en la figura del apóstol de la izquierda, se invalidan al haberlos localizado nosotros literales en las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten Van Heemskerck. Cfr. Navarrete Prieto, B. "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 370 nota 43

Cunnar¹³⁵, podemos hablar de un paralelo compositivo a la hora de establecer los personajes del Sumo Sacerdote, el niño y el pajecillo de primer término en relación con la estampa del mismo asunto de la Historia Evangélica (Fig. XXVIII). Sobre todo la manera en que nos mira el sirviente que porta la bandeja con los instrumentos para lavar al niño, es suficientemente significativa como para establecer una posible relación, aunque en este caso Zurbrán sabe transformar a conciencia el modelo hacia un mayor realismo.

En el caso de Herrera el Viejo es suficientemente significativa la relación, no señalada hasta ahora entre La multiplicación de los panes y los peces del Palacio Arzobispal de Madrid (Fig. XXIX) y la estampa nº 42 del mismo asunto de Nadal (Fig. XXX) que ha sido invertida por Herrera para dar forma tanto al niño que acerca la cesta de peces como al apostol que mete su mano en el pliegue de su manto.

Esta obra de Herrera sirvió, a su vez, como modelo a Murillo para su lienzo del mismo tema del Hospital de la Caridad de Sevilla tal y como señaló, ya en el siglo XVIII, el Conde del

¹³⁵ Cunnar, E.R., "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbaran's Circuncision" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXIII, 1988, pp. 105-110. Otra relación errónea y sin ningún sentido, es la que establece Pérez Guillén entre el personaje que porta una vela con capucha puntiaguda a la derecha y el que aparece en la Circuncisión de Paolo Domenico Finoglia en la Cartuja de San Martino de Nápoles. Cfr. Pérez Guillén, I.V., Art. Cit., 1989, p. 157. El personaje que porta la vela en la Circuncisión de Zurbarán ha sido literalmente compuesto siguiendo el modelo de anciano barbado y con idéntica capucha y dobleces que aparece en la estampa de Jesús en la Cruz, de la Pequeña Pasión de Durero, Cfr. Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 369 fig. 15 y 16 y que también analizamos en el capítulo que dedicamos a Durero en esta Tesis.



Fig. XXV Baltasar de Echave Rioja, San Pedro de Arbués, Ciudad de México Museo Nacional de Arte



Fig. XXVI H. Wierix, La disputa del niño en el templo, pertenece a las Imágenes de la Historia Evangélica



Fig. XXVII Zurbarán, Circuncisión, Grenoble, Museo

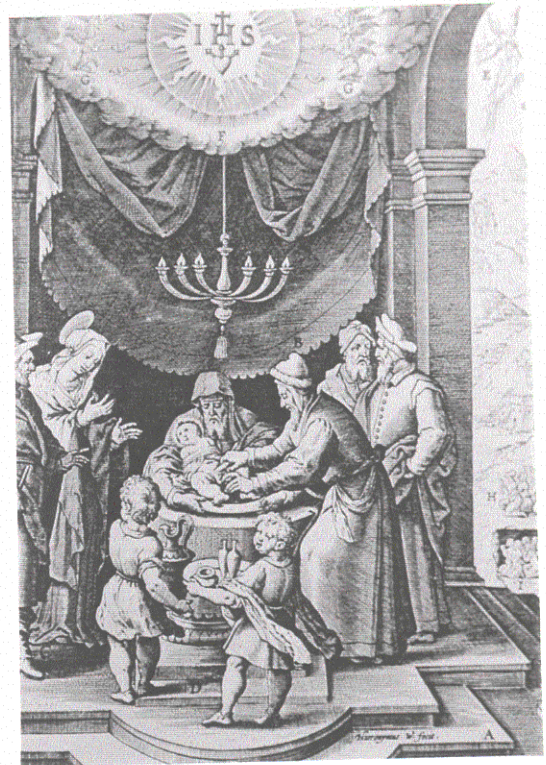


Fig. XXVIII H. Wierix, Circuncisión, Imágenes de la Historia Evangélica

Aguila¹³⁶, y se ha recogido luego, pero a su vez Murillo utilizó la estampa número 86 que hace referencia al Camino de Cristo hacia Jerusalén¹³⁷ (Fig. XXXI). En la parte central de la estampa se encuentran dos personajes conversando de espaldas; son estas figuras las que Murillo utiliza (Fig. XXXII) para las que, en idéntica actitud, se hallan en el lienzo a la derecha, quedando al fondo las sombras de unas rocas y una vista de arquitecturas y campos que también están presentes en el grabado. Lo curioso es señalar cómo las facciones y actitud del apóstol que lleva la cesta de peces está también presente en la estampa. En este caso se ha invertido la figura del anciano que lleva, en el grabado, las riendas de la burra.

Pero lo más importante es ver como Murillo utiliza las estampas de las Imágenes de la Historia Evangélica sin tener en cuenta el asunto que representan, sino tan sólo eligiendo de ellas aquellos aspectos formales y plásticos que más soluciones le ofrecen a la hora de componer su obra. El pintor sevillano pues, olvida los valores "dogmáticos" y atiende sólo a las exigencias de su arte.

Valgan pues estos ejemplos para diferenciar los variados modos de obrar de cada artista, atendiendo en la obra de Nadal a diferentes aspectos: formales, iconográficos o simplemente para cumplir con la verdad sagrada y el decoro¹³⁸.

¹³⁶ Carriazo, J. de M., "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929, p. 157

¹³⁷ Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo: Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Cat. Exp. Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Sevilla, 1996, p. 61

¹³⁸ Sobre la influencia de las Imágenes de la Historia Evangélica en otros campos como el relieve escultórico véanse los



Fig. XXIX Francisco de Herrera el Viejo, Multiplicación de los panes y los peces, Madrid, Palacio Arzobispal



Fig. XXX H. Wierix, Multiplicación de los panes y los peces, perteneciente a las Imágenes de la Historia Evangélica



Fig. XXXII Bartolomé Esteban Murillo, Multiplicación de los panes y los peces, detalle, Sevilla, Hospital de la Caridad



Fig. XXXI J. Wierix, Camino de Cristo hacia Jerusalem, detalle perteneciente a las Imágenes de la Historia Evangélica

Pero la más interesante trasposición tanto formal como iconográfica de las Imágenes la tenemos en Ayacucho (Perú), tal y como estudió García Saiz¹³⁹, ya que parece ser que en esta zona a mediados del siglo XVIII funcionaba un taller que tenía como temática fundamental la reproducción de las Imágenes Evangelicae del Padre Nadal, pero mezclando diferentes asuntos tanto de esta fuente como de otras flamencas de fines del XVI. Los dos lugares donde se encuentran las series de lienzos son los Conventos de Santa Teresa y Santa Clara, de Ayacucho, advirtiéndose en la serie de Santa Teresa un mayor cuidado en la composición, a pesar de que la perspectiva era algo totalmente secundario, en favor de lo puramente narrativo que es lo que prima y es lo que ofrecen los modelos del libro de Nadal. A pesar de ello son sumamente curiosas las alteraciones y cambios que se advierten en los lienzos de Santa Teresa, como en el caso de la Piscina Milagrosa en relación a la estampa de Nadal, Sanatur Lanquidus, en donde las ovejas del grabado se transforman en animales de considerable tamaño, totalmente desproporcionados con respecto a su entorno. Llamativo también es el modo en cómo se transforman las columnas salomónicas que aparecen en las estampas, que en lienzos como en el de Los fariseos intentan agredir a Cristo, se convierten en elegantes artificios de inspiración manierista a lo Dietterlin.

Aparte de las Imágenes de la Historia Evangélica, los jesuitas patrocinaron otras series de estampas también inspiradas en

ejemplos estudiados por Rosende Valdés, A.A., La Sillería de Coro de San Martín Pinario, Santiago, 1990

¹³⁹ García Saiz, M.C., "Las "Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal y la Pintura en Ayacucho (Perú)" en Cuadernos de Arte Colonial, 1988, pp. 43-66

la composición de lugar ignaciana: son las que narraban la vida y milagros de determinados santos difundiéndolos mediante las imágenes estampadas¹⁴⁰. Ejemplo de estas estampas fueron las que a comienzos del XVII abrió Francisco de Heylan, narrando los hallazgos de los mártires del Sacromonte de Granada y los milagros que a ellos se les atribuían¹⁴¹.

Las canonizaciones de los Santos también se convirtieron en ocasión para fijar su iconografía oficial, que sería posteriormente difundida en estampas en sus vidas. Así se colgaban en San Pedro del Vaticano estandartes que reproducían la imagen oficial del santo en cuestión y se repetían luego en la estampa. Una de estas láminas es la que reproduce la gran fiesta de 1622 en la que San Isidro Labrador, Santa Teresa de Avila, San Felipe Neri, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier fueron proclamados Santos por Urbano VIII¹⁴².

Finalmente tenemos el martirio de los santos transmitido en estampas como medio de información, así como por la obra de Cesare Baronio Martirologio Romano¹⁴³ perpetuando así la memoria de los heroes de la Iglesia. Es el caso por ejemplo de las estampas de Nicolas Beatrixet reproduciendo escenas de mártires cartujos de inglaterra y que influyeron en Fray Juan Sánchez

¹⁴⁰ Carrete Parrondo, J., "Notas sobre la estampa como medio de comunicación" en Técnicas tradicionales de estampación, Cat. Exp., Museo Municipal de Madrid, 1981, pp. 16-17

¹⁴¹ Moreno Garrido, A., "El grabado en Granada durante el siglo XVII, I La Calcografía" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 13, 1976, ns. 31-32-43-44 y 48.

¹⁴² Clair, S.J., Saint Ignace de Loyola, p. 423 APUD Mâle, E. Opus Cit., ed. 1985, pp. 107-108

¹⁴³ Baronio, C., Martyrologium Romanum... . accenserunt notationes atque Tractatio De Martyrologio Romane, auctore Cesare Baronio Sorano, Roma, 1598

Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada¹⁴⁴. Otros ejemplos en este sentido nos lo ofrece la serie de grabados de J.B. Cavaleriis de 1584 (Fig. XXXIII-IV) representando los perdidos frescos del Pomarancio para el Colegio de los Ingleses de Roma en 1582. En estas estampas se representaban los suplicios de los mártires jesuitas en Inglaterra, la obra calificada por E. Mâle como brutal y salvaje, presentaba una inscripción que decía "Estos combates de los mártires han sido representados para conducir a los fieles a un igual estado de ánimo"¹⁴⁵. Estaba claro que estas creaciones fueron realizadas bajo el concepto ignaciano de la composición de lugar.

Pero lo que es importante resaltar es que esta nueva iconografía que se gesta ahora, tras el Concilio de Trento, nace especialmente en el mundo romano y sobre todo a través de los inventores de composiciones que luego eran llevadas a la estampa por los talleres bien en Flandes o en Italia. Así muchos de los elementos que se configuran como clásicos en el siglo XVII estaban inspirados en creaciones del siglo XVI. En nuestro caso, por ejemplo es notorio evidenciar, como demostraremos más adelante, que la mayor parte de las creaciones de los pintores sevillanos y andaluces del siglo XVII se configuraron sobre todo a partir de modelos del siglo XVI.

Como ejemplo significativo, veamos dos de las creaciones iconográficas más importantes, que se institucionalizaron como clásicas para la pintura andaluza -y quizás española- del XVII:

¹⁴⁴ Navarrete Prieto, B., "Las fuentes de fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1994, pp. 453-462

¹⁴⁵ Mâle, E. Opus Cit., ed. 1985, pp. 118-119



Fig. XXXIII Cavalieris, Mártires Jesuitas en Inglaterra, grabado



Fig. XXXIV Cavalieris, Mártires Jesuitas en Inglaterra, grabado



Fig. XXXVII Anónimo sevillano, Inmaculada, Sevilla, Monasterio de Santa Paula



Fig. XXXV H. Wierix, Inmaculada, sob composición de Martin de Vos, grabado

la Anunciación y la Inmaculada Concepción.

En el caso concreto de la Anunciación, hemos de decir sin ningún tipo de reservas, que la Anunciación con los Profetas que predijeron la venida del Mesías que realizó Federico Zuccaro para la iglesia de la Annunciata del Colegio Romano de los Jesuitas, y fue estampada por Cornelis Cort en 1571, se convirtió en una de las principales fuentes iconográficas y formales no solo de la pintura sevillana sino española del XVII en sus diferentes zonas, ya que ella misma se puede considerar como un universo de ademanes, gestos y modelos fácilmente utilizables para solucionar una composición, como veremos en el capítulo que dedicamos a Cornelis Cort. Además Pacheco en su Arte de la Pintura cita repetidamente esta estampa como modelo a seguir tanto a la hora de realizar el ángel de la Anunciación como también en aspectos relacionados con el decoro y la magestad.

Jonathan Brown¹⁴⁶ ha definido la característica manera de representar la Anunciación en la pintura sevillana como antibarroca, sin advertir que ese carácter que él llama antibarroco parte precisamente de esta composición típicamente tardo-manierista de Federico Zuccaro que siguieron Pacheco, Mohedano, Zurbarán y Alonso Cano como más adelante veremos.

Susanne Stratton¹⁴⁷ sin embargo si ha sabido ver el origen formal e iconográfico de la otra gran aportación iconográfica en la pintura sevillana tras el Concilio de Trento: la de la Inmaculada Concepción. Esta imagen híbrida de la Virgen "tota

¹⁴⁶ Brown, J., Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981, p. 84

¹⁴⁷ Stratton, S., La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, pp. 46-47

Pulchra" con los signos de la mujer apocalíptica y la "Ipsa" del Génesis que aplasta el dragón, se va a convertir en el modelo normal de representar a la Inmaculada Concepción. Fue sobre todo gracias a las estampas flamencas de los hermanos Wierix, -sobre todo la que realizaron sobre composición de Martin de Vos¹⁴⁸-, la que popularizó y expandió esta imagen de la Virgen, tan repetida (Fig. XXXV).

En la pintura sevillana de fines del XVI y primer tercio del XVII tenemos ejemplos significativos del seguimiento de estos modelos como configuradores de la imagen de la Inmaculada.

El caso más temprano quizás sea el de la Alegoría de la Inmaculada de Juan Bautista de Amiens, tabla central del retablo de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Santa María de Carmona, firmado y fechado en 1601 y que copia literalmente en la figura de la Inmaculada la estampa de Hieronimus Wierix sobre composición de Ioannes Stradanus¹⁴⁹. Serrera, no advirtiendo esta evidente relación, ha vinculado esta composición con una estampa de Cornelis de Bos y Cornelis Floris¹⁵⁰. Otros ejemplos de copia del grabado de Wierix en la variante que presenta a la Trinidad en la parte superior y a los lados las correspondientes letanías marianas¹⁵¹, lo tenemos en una obra de la órbita de Alónso Vázquez

¹⁴⁸ Mauquoy-Hendrickx, M., Les Estampes..., Opus Cit., 1978, T.I, pp. 94-95

¹⁴⁹ Ibidem, p.707, nº 707

¹⁵⁰ Serrera, J.M., "La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, "Maestro de hacer invenciones" del Corpus Christi sevillano del siglo XVI" en Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, T. I, Sevilla, 1982, p. 259

¹⁵¹ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., 1978, p. 95 nº 708

del Monasterio de Santa Paula que copia literalmente la estampa¹⁵² (Fig. XXXVII). Son precisamente las Inmaculadas de Alonso Vázquez en las que se advierte ya la concrección iconográfica de la Virgen Tota Pulchra con los atributos de la Mujer apocalíptica y la Ipsa del Génesis, aplastando el dragón, tal y como se observa en la Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizada por Alonso Vázquez hacia 1603 de la que existe una versión más pobre y dura en el hospital de Jesús de México D.F.¹⁵³. En esta obra el artista utiliza la composición sólo como apoyatura iconográfica, tomando elementos de otras estampas de Wierix y eliminando de la composición la Trinidad que aparece en el grabado y añadiendo una gloria de ángeles y querubines, así como la característica atmósfera tormentosa que posteriormente retomaran artistas como Roelas, Alonso Cano o Velázquez. El grabado citado de Wierix según composición de Martín de Vos, sería utilizado con bastante libertad por Vázquez también en la Inmaculada que perteneció a la colección de López Cepero, (Fig. XXXVIII) atribuida a Pablo de Céspedes y que Serrera ha relacionado convincentemente con la obra de Alonso Vázquez¹⁵⁴.

Pero a la hora de hablar de la institucionalización iconográfica de la Inmaculada Concepción en la pintura sevillana hemos de citar sin duda alguna el poderoso influjo que ejerció el modelo de Giuseppe Cesari el Caballero de Arpino, ya que la que

¹⁵² Valdivieso, E. y Morales, A., Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de clausura, Sevilla, 1980, p. 139, fig. 136. Este aspecto fue advertido por Serrera, J.M., Alonso Vázquez en México, México, 1991, p. 42

¹⁵³ Véase estudiada en relación a las correspondientes fuentes grabadas en Serrera, J.M., Alonso Vázquez en México, México, 1991, p. 42 y p. 50

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 36-37

se encuentra actualmente en la Academia de San Fernando, (Fig. XXXIX) fue probablemente mandada en 1600 desde Roma al colegio Jesuita de Sevilla y Francisco Pacheco en su repetidamente mencionada obra la cita y desde luego utiliza como modelo para sus Inmaculadas¹⁵⁵ (Fig. XL). Además el modelo de Arpino sería muy conocido en la Sevilla del momento, merced a las copias que se conservan en la ciudad, como la que se guarda en la Catedral¹⁵⁶, o en la Iglesia de Santa María de Andujar. Una de las pinturas donde advertimos el eco de esta obra es en la de Juan de Roelas de la Inmaculada con Fernando de Mata de Berlín (Fig. XLI).

También hemos de tener en cuenta que a la hora de configurar la imagen de la Virgen Tota pulchra o Inmaculada apocalíptica se tuvo muy en cuenta la estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martin de Vos de San Juan Evangelista en Patmos (Fig. XLII) que utilizó tanto Pacheco en su Inmaculada apocalíptica del retablo de la Virgen de Belén de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, como Velázquez en su San Juan Evangelista en Patmos de la National Gallery de Londres¹⁵⁷ (Fig. XLIII).

Otra fuente en el caso de la Inmaculada que hay que reflejar también para la pintura sevillana está en la obra de Luis del

¹⁵⁵ Stratton, S., Opus Cit., 1989, p.47

¹⁵⁶ Valdivieso, E., Catálogo de Pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 97. Véase también para la obra de Arpino en la Iglesia de Santa María de Andujar, Ulierte Vázquez, M^a Luz de, "¿Arpino o Pacheco? Problemas en torno a una atribución" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 1984, pp. 319-328

¹⁵⁷ Brown, J., Velázquez Pintor y Cortesano, Madrid, 1990, p. 25



Fig. XXXVIII Alonso Vázquez, Inmaculada, Antigua colección López Cepero



Fig. XLI Juan de Roleas, Inmaculada con Fernando de Mata



Fig. XL Pacheco, Inmaculada, Sevilla



Fig. XXXIX Caballero de Arpino, Inmaculada, Madrid, Academia de San Fernando



Fig. XLIII Velázquez, San Juan Evangelista en Patmos, detalle, Londres, National Gallery



Fig. XLII Jan Sadeler, San Juan Evangelista en Patmos, detalle, grabado sobre composición de Martin de Vos



Fig. XLVI Juan Correa, Inmaculada Apocalíptica, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato



Fig. XLIV Inmaculada Apocalíptica, grabado sobre composición de Juan de Jáuregui para la obra de Luis del Alcazar

Alcazar, Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi...¹⁵⁸ ilustrada con estampas realizadas sobre dibujos de Juan de Jáuregui¹⁵⁹. Las opiniones del jesuita amigo de Pacheco Luis del Alcázar fueron seguidas por el pintor sevillano tal y como aparece también en el Arte de la Pintura:

"En la luna, especialmente, he seguido la docta opinión del P. Luis del Alcázar, ilustre hijo de Sevilla, cuyas palabras son éstas: "Suelen los pintores poner la luna a los pies desta mujer, hacia arriba; pero, es evidente entre los doctos mathematicos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo". Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había de asentar en la superficie de afuera"¹⁶⁰.

Pacheco fue consciente de que sus representaciones de la Inmaculada se convirtieron en las primeras imágenes de la Purísima que cumplían fielmente con el Apocalipsis y con lo que Luis del Alcázar dijo más arriba, y sobre todo que crearían escuela en la pintura sevillana. Así el artista nos dice:

"Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado

¹⁵⁸ Alcázar, Luis de, Rev. Patris Ludovici ab Alcazar Hispalensis, et Societate Iessu Theologi... Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi, cum Opusculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris, Amberes, 1614. Sobre la influencia de las estampas de Jáuregui en Gregorio Fernández véase; López-Barrajón Barrios, M., El retablo de los Santos Juanes de Nava del Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII, en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 391-396

¹⁵⁹ Sobre Jáuregui véase; Guillemot, M., "L'Apocalypse de Jauregui" en Revue Hispanique, T. XLII, París, 1918, p. 564. Posteriormente Herrero, M., "Jáuregui como dibujante" en Arte Español, tercer trimestre, Madrid, 1941, pp. 7-24

¹⁶⁰ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 577

más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás"¹⁶¹.

Pero otra circunstancia que se comprueba en sus Inmaculadas es la ausencia de la Ipsa del Génesis, la Virgen pisando al demonio en forma de dragón, que justifica el pintor de la siguiente manera:

"El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar; la verdad es, que nunca lo pinto de buena gana y lo escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él."¹⁶²

El seguimiento de las palabras de Luis del Alcázar a la hora de situar la luna bajo los pies y sobre el lado convexo, aparece tanto en la Inmaculada de Velázquez de la National Gallery de Londres, como en la polémica obra que salió a subasta hace poco, atribuyéndose al pintor sevillano¹⁶³. Estas dos últimas representaciones de la Purísima toman como punto de partida las creaciones de Pacheco y sus dictados iconográficos.

Pero quizás la más bella y feroz representación del dragón sea la que nos presenta el pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra en su Inmaculada Concepción de la colección Oscar Alzaga de Madrid, donde se nos presenta una peculiar fusión de la Virgen "tota pulchra" con la "mulier amicta sole"¹⁶⁴. La representación aquí de la luna bajo los pies en forma convexa y la presencia del dragón bajo los pies (Génesis 3-15) se ajusta perfectamente a lo

¹⁶¹ Ibidem, p. 577

¹⁶² Ibidem, p. 577

¹⁶³ Cat. Sotheby's: The Immaculate Conception by Diego Velázquez, London, wednesday 6th July, 1994

¹⁶⁴ Pérez Sánchez, A.E., Pintura Española Recuperada por el Coleccionismo Privado, Sevilla-Madrid, 1996-97, p. 130, Cat. 46

dictado por Luis del Alcázar.

Con respecto al eco de las estampas de Jáuregui que ilustran el citado libro de Luis del Alcázar, concretamente en su estampa de la Inmaculada Apocalíptica (Fig. XLIV), parece evidente que influyeron en las representaciones de las Inmaculadas de Zurbarán de la Capilla de San Pedro de Sevilla y la de la Galería Nacional de Irlanda de Dublín¹⁶⁵ (Fig. XLV), sobre todo en la manera de arquear el cuerpo en la misma forma en como lo hacían las esculturas góticas francesas de marfil. Pero el eco más directo de esta estampa de Jáuregui lo tenemos en la obra del Mexicano Juan Correa (1675-1714) de la Virgen del Apocalipsis, del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (Fig. XLVI). En ella sobre todo la parte superior del Dios Padre con el niño y los ángeles siguen muy directamente al modelo de Jáuregui, así como el modelo de la Virgen¹⁶⁶.

Otro elemento formal e iconográfico que influyó en algunas de las representaciones de la Inmaculada Concepción en la pintura andaluza es el de la estampa de Raffaello Schiaminossi (Fig. XLVII) sobre composición de Bernardo Castello del mismo tema¹⁶⁷ y que fue copiada, por ejemplo, por el autor de la estampa que conserva la Biblioteca Nacional y que Martínez Ripoll atribuye con reservas a Francisco de Herrera el Viejo¹⁶⁸ (Fig. XLVIII). Pero esta estampa de Schiaminossi ofrece además el característico

¹⁶⁵ Stttraton, S., Opus Cit., 1989, fig. 64-67-68

¹⁶⁶ Urrea Fernández, J., (Comisario), Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII, Cat. Exp. Ciudad de México, 1991

¹⁶⁷ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 38, p. 85

¹⁶⁸ Martínez Ripoll, A., Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978, Fig. 138, p. 248-249



Fig. XLV Zurbarán, Inmaculada,
Dublín, Galería Nacional de
Irlanda



Fig. LI Cornelis Schut, Inmaculada
antigua colección Peralbo



Fig. XLVIII Francisco de Herrera el Viejo,
Inmaculada, grabado, Madrid, Biblioteca
Nacional



Fig. XLVII Rafaelo Schiarni
nossi, Inmaculada, grabado
sobre composición de
Bernardo Castello

esquema fusiforme que emplearon Herrera el Viejo y, sobre todo, Alonso Cano, para algunas de sus Inmaculadas (Fig. XLIX) y se relaciona también con el esquema compositivo de la problemática Inmaculada anteriormente mencionada que se atribuyó hace poco a Velázquez (Fig. L).

Posteriormente este modelo sería utilizado por varios artistas de la segunda mitad del siglo XVII como por ejemplo Cornelis Schut en la obra que le atribuimos y que fue de la colección Peralbo de Sevilla¹⁶⁹ (Fig LI). En esta obra es evidente que el artista ha invertido el modelo de la estampa de Schiaminossi y conserva el esquema de la Inmaculada, alterando los niños que la acompañan.

Por supuesto que la evolución de la imagen de la Inmaculada hacia una forma mucho más triunfal, dinámica y vaporosa, contaría con el aporte, ya señalado por otros autores, de la Inmaculada de Monterrey de Ribera y quedaría perfectamente trazado en su nuevo esquema por el pincel de Bartolomé Esteban Murillo, en Sevilla y por el grupo de pintores madrileños en torno a Rizi y a Carreño, (Antolínez, Cerezo, Coello) en el ambiente de la Corte, conocedores además, de los modelos rubenianos.

¹⁶⁹ Fotografía en Mas nº C 59550. En el archivo Mas se atribuye a Valdés Leal



Fig. XLIX Alonso Cano,
Inmaculada, Colección Particular



Fig. L Atribuida a Velázquez,
Inmaculada, París, colección
particular

1.3- Las Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración.

Las Bibliotecas e Inventarios de artistas como canteras de la inspiración

Aspecto de suma importancia en el fenómeno de la creación artística es el de las fuentes literarias y gráficas, fundamentales para todo creador en cualquier momento de la historia. Desgraciadamente el nivel cultural de los artistas españoles del siglo XVII resulta desigual y en algunos casos desolador, pues funcionaban como simples artesanos, sin ningún horizonte cultural¹⁷⁰, solo preocupados en satisfacer las exigencias de una clientela devota. Pero en algunas ocasiones sorprende encontrarse con artistas preocupados ciertamente por las fuentes tanto literarias como gráficas, y esforzados en consultar a colegas o eruditos sobre determinados aspectos. El caso de Francisco Pacheco es un ejemplo bien interesante de artista modesto en sus cualidades pictóricas, pero de una gran elocuencia y erudición, preocupado incansablemente por la "verdad histórica" del suceso a componer, para lo que consultaba a doctos religiosos especialmente jesuitas que le indicaban el camino a seguir.

"Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplirá mucho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua, donde se puede hallar mucho de lo que se ofrece pintar, escrito con verdad y decoro.

¹⁷⁰ Para la consideración social del artista véase: Martín González, J.J., El Artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984

Que es gran falta en buenos pintores no seguir la autoridad de los libros y el juicio de los estudiosos y bien entendidos, que les pueden dar buena noticia de las fábulas, historias o misterios que se les han de ofrecer y otros muchos asuntos.

Yo, desde mis tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias"¹⁷¹.

El Arte de la Pintura pues es un buen reflejo de este interés y de la labor docente del propio pintor, que aconsejaba que antes de comenzar a componer cualquier historia el pintor ha de "procurar enterarse de cómo se ha de pintar, o por información de sabios, o por lección de libros y en su idea fabricar un todo"¹⁷².

También Palomino en el capítulo dedicado a las "Observaciones concernientes a la mayor perfección de una pintura" en su conclusión cuarta nos advierte:

"Siempre que el pintor haya de ejecutar alguna obra insigne, y de gran empeño, procure tener del asunto plenísima noticia; porque de otro modo incurrirá en mil inevitables errores."

Y la reflexión que continúa haciendo el pintor cordobés nos dice:

"Para esto es preciso, que el pintor tenga libros, así de Historia Sagrada, como también de humana, y aun profana, por lo que pertenece a las fábulas, de que daremos noticia en el capítulo siguiente."¹⁷³

¹⁷¹ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 284

¹⁷² Ibidem, p. 435

¹⁷³ Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947,

Además el citado autor concluye en la necesidad de los libros para que el pintor adopte el último escalón en la escala óptica que es la del pintor inventor así: "...no son estos libros solos los que debe tener el inventor, sino otros muchos de todas buenas letras; especialmente de historia y fábulas, en que debe ser muy versado; que si fuere latino, bien sabrá los que le hacen a el caso. Pero si fuere puramente romancista, necesita, para la historia sagrada, tener el Flos Sanctorum, donde leerá las vidas de los patriarcas, y profetas, con las de Cristo Señor nuestro, y su Madre Santísima, y las de los santos mártires, confesores, y vírgenes"¹⁷⁴.

En otros casos contamos con ejemplos de artistas analfabetos, que a pesar de no saber leer ni escribir, mostraban una gran pasión e interés. Este es el caso de Antonio de Pereda del que Palomino nos cuenta que:

"Fue un hombre que tuvo el mayor estudio de la Pintura, que se ha conocido, no sólo en estampas, papeles y borroncillos, originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable; y especialmente de la pintura, en varios idiomas, tenía libros excelentes; y con todo esto no sabía leer, ni escribir; (cosa indigna, y más en hombre de esta clase) de suerte, que para firmar un cuadro, le escribían la firma en un papel, y él la copiaba; y gustaba de que los discípulos y algunos amigos le leyesen historias; y especialmente las que había de pintar; y de este modo disfrutaba de su librería"¹⁷⁵.

Aún siendo desigual el interés de los artistas por los

Capítulo II. Conclusión cuarta

¹⁷⁴ Ibidem, p. 565

¹⁷⁵ Ibidem, p. 959

libros, si que poseían, como veremos, gran número de estampas en sus obradores, que fueron sin duda alguna un canal importante para la penetración de la cultura visual¹⁷⁶. Otro cauce que ha sido estudiado por distintos autores es el que se revela en los sermones que constituyeron un lenguaje común para el pueblo y que fueron utilizados también como fuente de inspiración por los artistas¹⁷⁷, sobre todo tras los decretos postconciliares. Así por ejemplo Fernández López¹⁷⁸ subrayó la influencia que en la configuración de los programas iconográficos de la pintura sevillana pudieron tener obras tales como la de Fray Vicente Justiniano Antist¹⁷⁹ o de Gaspar de Villarroel¹⁸⁰. En algunos pasajes de estas obras se pudo advertir la posible concomitancia con las escenas de un programa iconográfico previamente concebido.

Pero los artistas también tuvieron a su disposición las bibliotecas que les ofrecían sus propios comitentes, ya fuesen eclesiásticos o civiles. Son abundantes los ejemplos en los que el Prior del convento determina al pintor el modelo exacto que ha de seguir para realizar el trabajo. En este caso es lógico que

¹⁷⁶ Pérez Sánchez, A.E.; De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993

¹⁷⁷ Dávila Fernández, M.P.; Los Sermones y el arte, Valladolid, 1980

¹⁷⁸ Fernández López, J; Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Sevilla, 1991, pp. 29-42. En esta obra el autor aborda el tema de las bibliotecas de artistas como fuente para la iconografía de la pintura sevillana.

¹⁷⁹ Antist, Fray V.; Tratado de la Ynmaculada Concepción de Nuestra Señora..., Sevilla, 1615

¹⁸⁰ Villarroel, G.; Semana Santa. Tratados de los comentarios y dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la Quaresma, Sevilla, 1634

sea la biblioteca del propio cenobio la que suministrara al artista el modelo a seguir. En el ámbito de la Corte, donde las bibliotecas nobiliarias eran más frecuentes, era también normal que los propios artistas visitaran las bibliotecas de sus mecenas que suministraban, en ocasiones, novedades importantes que eran utilizadas como fuente de inspiración. En este caso es oportuno apuntar el ejemplo de Zurbarán y Velázquez para su trabajo en el Salón de Reinos donde como ya demostramos, ambos artistas utilizaron el libro de Thibault: Academie de L'Espèe publicado en 1628 (Fig. 356-363). Esta obra es empleada en 1634, apenas 6 años después de su aparición, lo que permite suponer que el suministrador del ejemplar sería el propio Conde Duque a través de la Biblioteca de Palacio, ya que él era quien estaba detrás del programa iconográfico¹⁸¹.

El obrador o taller del maestro pintor era el lugar donde se hallaban tanto las estampas, modelos y los libros apropiados para la conclusión de la obra pictórica. Del carácter reservado de estas estancias nos da testimonio Palomino a la hora de hablar del pintor sevillano Jerónimo de Bobadilla cuya "casa toda era un camarín continuado de cosas de estudio de la pintura, pues todas las piezas las tenía llenas de modelos exquisitos, figuras de academias, muchos dibujos originales y borroncillos de hombres eminentes. Todo colocado con gran arte y primor, pero no para prestarlo a nadie, sino solo para su gusto y aprovechamiento"¹⁸². También el caso del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz es ejemplo de artista en cuyo inventario de

¹⁸¹ Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, 1995, pp. 88-90

¹⁸² Palomino, A., Opus Cit., Ed. 1947, p. 998-999

bienes se describen las estampas, modelos y libros al hilo de la descripción de las pertenencias del obrador¹⁸³.

Los libros, así como las estampas, pueden ser objeto de un doble interés. En la mayoría de los casos suministran elementos determinados, como esquemas compositivos o modelos concretos, pero en otras ocasiones pueden informar al artista sobre asuntos históricos o mitológicos, convirtiéndose entonces sus páginas en claves para discernir asuntos oscuros o poco claros. Es así como Velázquez pintó las Hilanderas cuyo verdadero asunto fue desvelado por Angulo como la Fabula de Aracné. El tema lo encontró el propio crítico en las Metamorfosis de Ovidio¹⁸⁴, texto que poseía Velázquez en su Biblioteca, como veremos.

Por otro lado las Bibliotecas suponían para los artistas una verdadera cantera para la inspiración y eran entendidas no sólo como elemento de formación sino como medios para el estudio y el trabajo. En este sentido conviene resaltar la biblioteca que poseyó el citado pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz: de los 576 ejemplares que tenía, 142 están inventariados en el obrador de pintura. La mayoría de ellos estaban ilustrados con estampas, por lo cual estaba claro que los libros para el artista eran un instrumento en el trabajo cotidiano. Pero los libros ilustrados no solo eran objeto de interés por parte de los artistas. Disponemos de estudios

¹⁸³ Para la biblioteca de Diego Valentín Díaz ver su inventario de bienes en García Chico, E., Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores, Valladolid, 1946, p. 85

¹⁸⁴ Angulo Iñiguez, D.; "Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne" en Archivo Español de Arte, 25, 1952, pp. 67-84. Santiago Sebastián piensa que Velázquez no se ajustó al texto ovidiano, sino que tuvo en cuenta los comentarios de Sánchez de Viana en las "Anotaciones" a la traducción. Cfr. Santiago Sebastián; Emblemática e Historia del Arte, Madrid, 1995, pp. 227 y ss.

parciales sobre bibliotecas sevillanas del periodo Barroco¹⁸⁵ que nos informan de como personas pertenecientes al clero, profesiones liberales o vinculados a la administración, poseían importantes bibliotecas, como es el caso de Domingo de Urbizu, Caballero de la orden de Calatrava, miembro del Consejo Real de Hacienda y Alguacil Mayor de la Casa de la Contratación, cuya biblioteca, inventariada en 1701, constaba de 1421 ejemplares. Destacan entre los libros que aparecen, los que poseían estampas como Roma soterranea o el Theatro moral de la vida humana de Otho Vaenius que fue importante en la época y ejercería influencia en algunos artistas.

También poseía Domingo de Urbizu un ejemplar del libro de Thibault que usaron Zurbarán y Velázquez como hemos visto, que al inventariarse se traduce como La Academia de la Espada.

Pero por lo general son escasos los ejemplos de grandes bibliotecas, sobre todo contando con que la mayoría de la población era analfabeta, y en el caso de inventariarse libros -lo habitual en algunos ejemplos- es que no superen la cincuentena de volúmenes.

En la Sevilla del XVII sobre todo destaca el gran número de libros religiosos, comprensible en una época donde el hecho religioso lo ocupaba todo¹⁸⁶. Maxime Chevalier distingue a letrados, notarios, médicos, así como arquitectos, escultores y

¹⁸⁵ Sanz, M.J. y Dabrio, T., "Bibliotecas sevillanas del periodo Barroco. Datos para su estudio" en Archivo Hispalense, 184, T. LX, Sevilla, 1977, pp. 113-155

¹⁸⁶ Para el estudio de las bibliotecas sevillanas ya en el XVIII véase; Carlos Alvarez Santaló: "Librerías y bibliotecas en la Sevilla del siglo XVIII" en Actas del II coloquio de Metodología histórica aplicada, Santiago, 1984, Vol. II, pp. 165-185. del mismo autor; "Adoctrinamiento y devoción en las bibliotecas sevillanas del siglo XVIII" en La Religiosidad popular, vol. II, Barcelona, 1989, pp. 21-45

pintores entre parte de los lectores españoles del siglo de Oro con posibilidades económicas de poseer una biblioteca¹⁸⁷.

¿Pero cuáles eran las lecturas más habituales en la biblioteca de un artista?. Varios autores han intentado abordar el estudio de las bibliotecas de artistas, entre ellos Martín González, eligiendo el método estadístico y seleccionando algunos ejemplos concretos¹⁸⁸. Sus conclusiones se basan fundamentalmente en la diferencia entre arquitectos, escultores y pintores aunque hay excepciones como la de Juan de Herrera o Velázquez que muestran interés por gran cantidad de materias, teniendo sus gustos un amplio sentido humanístico. Respecto a este método estadístico se nos advierte de lo peligroso que puede llegar a ser, ya que en casos como Diego Valentín Díaz, que poseía una enorme cantidad de volúmenes como hemos visto, no pasa de ser un artista mediocre. Por lo tanto los libros ofrecen la posibilidad de tener unas fuentes a las que recurrir, pero no aseguran, por supuesto la posesión del genio artístico.

Por otro lado todo el repertorio de imágenes que el artista guardaba en su biblioteca y obrador contribuía a crear un "corpus" de imágenes tan grande, que Julián Gállego habla de una verdadera cultura "simbólica" concerniente al Siglo de Oro,

¹⁸⁷ Chevalier, M., Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid, 1976

¹⁸⁸ Martín González, J.J., "Bibliotecas de artistas: Una aplicación de la estadística" en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia, 61, Madrid, 1985, pp. 125-143. Un ambicioso y completo estudio bibliográfico sobre las bibliotecas de artistas en Soler i Fabregat, R., "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (Siglos XVI-XVIII): Aproximación y bibliografía" en Locus Amoenus, UAB, 1, 1995, pp. 145-164

en la que el grabado tendría un gran protagonismo¹⁸⁹, hasta tal punto que el mismo autor indica que en el campo de la pintura, las ilustraciones de los libros han hecho mucho más por la propagación de una forma de cultura general que los textos, aduciendo que el esquema bipartito que se observa en algunas composiciones de Antonio del Castillo y Murillo reflejan un claro paralelismo con el de las estampas que aparecen en los libros ilustrados¹⁹⁰. Esta cultura simbólica se instruía de los libros más variados y de las estampas más diversas¹⁹¹. Nosotros hemos intentado una primera aproximación para reconstruir tanto los libros como los grabados que atesoraron y utilizaron la gran mayoría de los artistas. Nuestras investigaciones se fundamentan en dos aspectos principales; Primeramente en los inventarios de bienes y testamentos de determinados artistas y por otro las estampas que en mayor número hemos identificado en sus composiciones. No obstante hay que tener en cuenta la provisionalidad de estos datos y que, además, cualquier posible elemento gráfico, podría ser empleado por el artista, pues, como indica Palomino a propósito de Cano éste se valía "de las

¹ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1972

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 36-37

¹⁹¹ Como ejemplo de un obrador de pintor repleto de estampas citar las 4.105 que se anotan en el inventario de bienes del pintor madrileño Jerónimo de Ezquerro entre las que se anotan se encuentran estampas de: Martin de Vos, Durero, Lebrum, Perelle, Potré, Tenniers, Tempesta, Bloemaert, Salvatore Rosa, Carlo Maratta, Rubens y Veronés. Cfr. Mercedes Agulló y Cobo; "El pintor madrileño Jerónimo de Ezquerro" en Villa de Madrid, Madrid, 93, 1987, pp. 3-24. Otro ejemplo de abundancia de estampas la ofrece el inventario de Bartolomé Pérez, entre las que se encuentran las de Rubens y Van Dick. Cfr. Peter Cherry; "New documents for Bartolomé Pérez" en Apollo, n. 397, March, 1995, pp. 43-48

estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas"¹⁹². En el caso de Zurbarán, por ejemplo, unos naipes de baraja alemana de 1535, grabados por Hans Schäufelein, sirvieron para configurar su David de colección particular madrileña¹⁹³.

Dentro ya del campo de las Bibliotecas de artistas, y hablando en términos generales, lo que destaca a primera vista en ellos es el gran número de libros religiosos, especialmente vidas de santos y libros de oraciones. En el ámbito artístico destacan casi siempre los libros clásicos de arquitectura: el Vignola¹⁹⁴, Vitrubio¹⁹⁵, Serlio¹⁹⁶, Labaco¹⁹⁷. De perspectiva, el Marolois¹⁹⁸ con estampas de Vredeman de Vries.

Dentro del campo de la tratadística encontramos el Carducho¹⁹⁹ y el Butrón²⁰⁰, no apareciendo en cambio el Arte de la Pintura de

¹ Palomino, A.; Museo Pictórico..., Opus Cit., 1947, p. 988

¹⁹³ Navarrete Prieto, B.; "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 364, fig. 7-8

¹⁹⁴ Vignola, J.B., Regole delli cinque ordini d'architettura, 1562

¹⁹⁵ Vitrubio, De architectura libri decem, Alcalá de Henares, 1582

¹⁹⁶ Serlio, S.; Tercero y quarto libro de architectura, Toledo, Juan de Ayala, 1552. Se cita la edición española la italiana se publica en Venecia, 1537 y ss.

¹⁹⁷ Labacco; Libro appartenente all'Architettura, Roma, 1552

¹⁹⁸ Marolois, S.; Architectura—Opera, Amsterodani, 1647/Opticae sive Perspectivae, Amsterodani, 1633/Artis muniendi, sive fortificationis, Amsteronadi, 1644/Mathematicum Opus, Amsterodani, 1633

¹⁹⁹ Carducho, V.; Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modelos y diferencias, Madrid, 1633

²⁰⁰ Butrón, J.; Discursos Apologeticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura, Madrid, 1626

Pacheco. El Vasari²⁰¹ aparece en algunas ocasiones, pero sobre todo lo que destaca en la casi totalidad de los inventarios es la obra de "Alberto" como se le denomina al genial maestro de Nüremberg Alberto Durero, que tanto en sus estampas, como en su Simetría²⁰², está omnipresente. También en ocasiones aparecen las estampas de "Lucas", como se denomina a Lucas de Leyden. Especial interés tienen también las estampas de Antonio Tempesta, que se encuentran en numerosas ocasiones, y sobre todo las de sus series de emperadores a caballo que de tanta utilidad fueron a numerosos pintores.

Otro apartado que no debe olvidarse es el de la presencia en las bibliotecas de los artistas de la literatura emblemática. Algunos pintores como Vasco Pereira conservaron en sus bibliotecas los Emblemas de Alciato. En Andalucía además se editaron varias obras de este carácter, que tuvieron importante circulación y que han sido utilizadas como elementos de inspiración por algunos pintores. El caso de Juan Francisco de Villava es bien evidente. En 1613 publica en Baeza sus Empresas espirituales y morales, y como señaló Gállego²⁰³, parece evidente que Valdés Leal utilizó la empresa del Verbo Encarnado (Inclinata Levat) para su Finis Gloríae Mundi. Posteriormente se han seguido

¹ Vasari, G.; Le vite, Firenze, 1550

²⁰² Durero, A.; Della Simmetria dei Corpi Humani, Venecia, 1591. Para la presencia de Durero en Luis de Carvajal ver su inventario de bienes. Cfr. J.L. Barrio Moya; "El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1982, pp. 414-420

²⁰³ Gállego, J., Visión y Símbolos..., Opus Cit., 1972, pp. 96 y ss. Para la relación de Villava y Valdés, Cfr. Manuel Pérez Lozano, "La emblemática andaluza: Las "empresas" de Villava en la obra de Valdés Leal" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990, pp. 343-348

relacionando empresas de Villava con la obra de Valdés, lo que parece indicar un conocimiento directo de la obra, que debía tener en su biblioteca o en la de Miguel de Mañara. Dentro de la literatura emblemática, también hemos identificado en algunas bibliotecas los famosos emblemas de Otto Vaenius, que debieron circular bastante, tanto en Andalucía como en Hispanoamérica. La obra en su primera edición de 1607 fue titulada Quinti Horati Flacci Emblemata y fue publicada por la imprenta J. Verdussen. Vaenius dibujó los emblemas que correspondían a los fragmentos horacianos elegidos y los grabó su hermano Gisbert (1558-1628)²⁰⁴. La influencia de esta obra ya fue apuntada para los azulejos del convento franciscano de San Salvador de Bahía de Brasil. Nosotros identificamos igualmente el empleo de una de sus estampas por parte del obrador de Zurbarán para el Nephtalí de su serie de los Hijos de Jacob que se conserva en la ex-casa de los Muñecos de Puebla²⁰⁵ (Fig. 410-411).

También dentro de la emblemática podemos advertir el eco que produjeron los emblemas de Solórzano, pues como señaló González de Zárate²⁰⁶, es evidente que Lucas Valdés realizó su fresco del

²⁰⁴ Sebastián, S.; "Theatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XIV, 1983, pp. 7-92. El éxito de esta obra fue tan grande que la misma imprenta sacó a la luz otra edición con versos en holandés y francés parafraseando los modelos de Horacio y un texto breve de Vaenius que completaba la explicación iconográfica del emblema. La versión española se hizo sobre el citado libro francés con el título; Theatro Moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos, con el Euchiridion de Epiceto, Bruselas, 1669-72 por el impresor Foppens. Se reeditó en 1682, 1701, 1733. Además del citado artículo de Sebastián véase; Gerards-Nelissen, I.; "Otto van Veen's Emblemata Horatiana" en Semiotus, 5, 1971, pp. 20-63

²⁰⁵ Cat. Zurbarán. Las Doce Tribus... Opus Cit., 1995, p. 60

²⁰⁶ González de Zárate, J.M., "Del emblema al emblema: Consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo a través de la pintura de Lucas Valdés" en Archivo

Hospital de los Venerables Carlos II ofreciendo su carro a un sacerdote siguiendo el emblema IX, donde se narra un suceso del siglo XIII que le ocurrió al fundador de la Casa Real de los Habsburgo, el conde Rodolfo, que al ver a un sacerdote andando con el Santísimo, le cedió su caballo. El paralelo además de iconográfico es formal, pues en la obra de Lucas Valdés de 1685 se observa a un paje ataviado con la misma ropa que aparece en el emblema de Juan Solórzano de 1653. También la famosa obra de Rubens sigue esta misma composición. Además este fresco y el modelo del emblema, evidencian el respeto que había de tenersele al estamento eclesiástico, que quedaba representado en los frescos de la Iglesia de los Venerables. En el caso aludido es Carlos II, el rey que gobernaba cuando se pinta la iglesia, el que realizaba la cortesía, teniendo como modelo el citado emblema. Esto es otra prueba de que o bien Lucas Valdés disponía de los Emblemas Regio-Políticos de Solórzano o se los proporcionaron los Sacerdotes, para así exaltar el respeto a su estamento.

Pero, sobre todo, las bibliotecas de artistas están repletas de libros religiosos; vidas de santos, Biblias ilustradas, Flos Sanctorum y manuales de ascética y moral. Para el P. Ceballos, esto nos indica que bastantes artistas no se contentaban con las indicaciones de sus comitentes ni con las estampas, sino que procuraban instruirse por sí mismos acerca de los asuntos religiosos que tenían que pintar²⁰⁷.

Español de Arte, 255, 1991, p. 393-396

²⁰⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A.; "La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990, pp. 80-90.

Entre las vidas de santos destacan la de Santa Catalina de Siena²⁰⁸, San Benito²⁰⁹ y San Ignacio de Loyola²¹⁰. Dentro de los libros que se dedican a narraciones evangélicas las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal constituyeron fuentes preciosísimas para gran parte de los artistas del siglo de Oro como hemos visto²¹¹.

Todo esto hace que el pintor disponga de un buen número de imágenes que resuelvan sus problemas compositivos y por otro lado enseñan a los artistas a conocer composiciones famosas y obras importantes, sin tener que realizar el viaje de estudios que tantas veces se ha señalado como necesario para la formación del artista. Palomino era consciente de ello y afirma sobre esto lo siguiente:

"Y es el caso, que los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros"²¹².

²⁰⁸ Vita, mors, gesta et miracula...B. Catharinae senensis virginis ssmae ord. Praedicatorum vita ac miracula selectiora formis aeneis expressa, Parisiis, 1607, Apud Joannem Le Clerc.

²⁰⁹ Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti, Aliprando Capriolo fecit, Bernardinus Passarus invent., 1579

²¹⁰ Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu Fundatoris, Romae, 1609

²¹¹ Véase Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en Traza y Baza, 5, 1974, pp. 77-95. Para la presencia de libros religiosos y vidas de Santos ver el inventario de Felipe Gómez de Valencia; Cfr. Ana María Castañeda Becerra, "Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia" en Cuadernos de Arte, Universidad de Granada, XX, 1989

²¹² Palomino, A.; Museo Pictórico..., Opus cit., 1947, p. 1032

En este punto es conveniente advertir que en artistas como Vicente Macip o Francisco Ribalta que frecuentemente habían sido estudiados suponiéndoles un viaje a Italia, la crítica más reciente ha demostrado que sus componentes italianos les han llegado precisamente a través de estampas, libros y "pinturas eminentes"²¹³.

Pasando al estudio de las Bibliotecas de los artistas, primeramente analizaremos aquellas que o bien por sus inventarios o a través de los testamentos hemos podido reconstruir, intentando después establecer las hipotéticas bibliotecas de algunos otros artistas a través de las fuentes gráficas que se descubren analizando formalmente sus obras.

En 1609 se inventarían en Sevilla los bienes del pintor Vasco Pereira²¹⁴. Entre ellos destaca la gran cantidad de libros que dicho pintor poseía: en total doscientos treinta y una obras con doscientos cincuenta y dos volúmenes. Sobre todo llama la atención el gran número de libros religiosos: 214 volúmenes, entre ellos tres Flos Sanctorum, además de Vidas de Santos como la vida de Santa Leocadia, Santa Teresa de Jesús, San Francisco

²¹³ Una nueva visión de los Ribalta y sus fuentes en; Benito Doménech, F., Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, Museo del Prado, Madrid, 1988 y en colaboración con José Luis Galdón; The Paintings of Ribalta, New York, 1988. Sobre Macip y la evidencia de no viajar a Italia véase; Benito Doménech, F., "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas" en Boletín del Museo del Prado, 32, 1993, pp. 11-24. También Benito Doménech, F. y Galdón, J.L., Vicente Macip, Cat. Exp., Valencia, 1997

²¹⁴ Serrera, J.M.; "Vasco Pereira: Un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 1987, 213, pp. 197-239. El documento de Pereira se halla en el Archivo de Protocolos de Sevilla; 1609, Oficio 1, lib. 3, fol. 1294. Un análisis de la Biblioteca de Vasco Pereira en; Fernández López, J.; Programas iconográficos..., Opus Cit., 1991, pp. 33-42. Aquí se identifican algunos de los volúmenes de la Biblioteca de Vasco Pereira.

Javier, San Ignacio de Loyola, San Juan de Dios y San Luis Beltrán. Con respecto a la vida de Cristo contó con dos de los cuatro tomos de La Vida de Christo Nuestro Señor de Fray Cristóbal de Fonseca.

Sorprende la carencia absoluta de obras de la literatura artística; en cambio hay una gran presencia de estampas, que se encontraban en doce volúmenes, además de "dos pasiones pequeñas una de Lucas y otra de albrit" que corrobora lo dicho, pues corresponden evidentemente a Lucas de Leyden y a Alberto Durero, en su Pequeña Pasión. Además se inventarían dos libros de "ruinas de roma" y diferentes estampas grabadas "en cantidad de dos mil e cuarenta e siete, chicas e grandes...".

Sobre Francisco Pacheco, algunos autores como Fernández López han intentado reconstruir su hipotética biblioteca a través del Arte de la Pintura, pero además de esta fuente indudable, tenemos sus capitulaciones matrimoniales, donde, en 1593, aparece el inventario de sus bienes, y su testamento de 1639. En ambas fuentes documentales se recogen estampas y modelos.

En sus capitulaciones matrimoniales²¹⁵ aparecen; "Diez papeles de estampas grandes, la conversión de San Pablo, el Sacramento, San Rafael, Santa Justa, Asunción de Nuestra Señora, el convite de los dioses, San Lorenzo, el Salvador, la Mujer adúltera e otros mas que son Cristo vivo de Miguel Angel y dos Papas de Paulo Veronese que valen 54 reales. Un libro de estampas de Alberto y de Lucas y otros que valen 90 reales mas veinte y dos papeles de Italia de diferentes cosas que valen 123 reales...".

²¹⁵ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés, Sevilla, 1929, pp. 180-182

Algunas de estas estampas, como la del Sacramento pueden ser las estampadas por Raimondi sobre composición de Rafael de sus frescos del Vaticano, y el Convite de los Dioses también puede relacionarse con la obra de Rafael de la Farnesina²¹⁶.

Entre los libros que se hallan citados en el mismo inventario se encuentran los tratados artísticos: El Vignola en francés, dos libros de pintura y el Vasari, tasándose todos en 66 reales. En el testamento del artista de 1639²¹⁷ declaraba en una de sus voluntades que "todos los papeles de estampa y de mano mios y ajenos, se vendan de la misma suerte, reservando los que la dha D^a María del Paramo mi muxer quisiera dar a nos. hijos o quien lo pareciese".

Con respecto al Arte de la Pintura es indudable que muchas de las estampas que aparecen comentadas eran bien conocidas y quizás poseidas por nuestro artista. Entre las más citadas se encuentran las Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal, punto de referencia continuo para seguir correctamente los asuntos sagrados y cumplir así con la verdad histórica, exigencia del concilio de Trento. Otro grabador que aparece citado en varias ocasiones es Cornelis Cort de quien incluso llega a describir varias estampas, como el Nacimiento de la Virgen (Fig. 82) o la Presentación de la Virgen en el templo. En esta última la Virgen había sido representada con desacierto, así como el pobre que aparece de espaldas, confesando Pacheco que

²¹⁶ Silva Maroto, M.P., "Rafael y la Pintura española del siglo XVII" en Tiempo y Espacio en el Arte; Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994, pp. 867-900

²¹⁷ Salazar, C.; "El testamento de Francisco Pacheco" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 11, 1928, pp. 155-160

esa estampa era muy utilizada; "porque deste papel se valen muchos pintores"²¹⁸. Falta de decoro veía también la estampa de Agostino Carracci sobre composición de Tintoretto de San Antonio Abad de 1582 (Fig. XVIII), ya que según Pacheco en ella se representa "el Santo, todo desnudo, ya anciano, mirando al cielo, en que se le aparece Cristo (aunque no lo parece, por estar con túnica y manto sin señales de llagas)"²¹⁹.

Alberto Durero, que también es punto de referencia iconográfica aunque cuestionado, a veces, es un ejemplo a seguir en varios casos como en el Encuentro de San Joaquín y Santa Ana. En la imagen de San Juan Evangelista nos dice, sin embargo Pacheco: "No sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su Apocalipsis"²²⁰.

Antonio Tempesta también es conocido por Pacheco, y sus caballos al igual que los de Stradano, aparecen también citados en su libro.

Con respecto a los libros y tratados artísticos que Pacheco cita en su Arte²²¹ y que pudo poseer destacan en primer lugar los dedicados a iconografía y entre ellos la obra de Gabriele Paleotti²²² y la de Johannes Molano²²³. Todas estas obras

²¹⁸ Pacheco, F., Opus cit., 1990, p. 584

²¹⁹ Ibidem, p. 690

²²⁰ Ibidem, p. 672

²²¹ Son varios los autores que se han dedicado a estudiar la hipotética biblioteca de Pacheco a través del Arte de la Pintura. Las aportaciones más significativas las han realizado; B.Bassegoda I Hugas; "La Biblioteca de Pacheco" en el Arte de la Pintura, Edición crítica anotada, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 32-36. Posteriormente véase José Fernández López; Programas..., Opus Cit., 1991, pp. 42-61

²²² Paleotti, G.; Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bologna, 1582

son utilizadas por Pacheco como apoyo para justificar la correcta realización de los asuntos. Entre las citas que aparecen en el Arte hay que advertir que muchas han sido tomadas de otros autores, lo que asegura que esos libros son conocidos sólo de segunda mano y no por su posesión. En el exhaustivo estudio y edición crítica del Arte de la Pintura de Bassegoda i Hugas se pone esto de manifiesto, apurando incluso las fuentes exactas de éstas obras y la validez de las citas eruditas que Pacheco continuamente intercala. Entre los libros dedicados a la tratadística aparece el De Pintura de Alberti y el Dialogo della Pittura de Ludovico Dolce. Conocía también las Vite del Vasari, así como De varia commesuración de Arfe, los Discursos Apoloqéticos de Butrón y los Diálogos de la Pintura de Carducho que tanto mal le causaron, ya que, en una carta que envía Pacheco al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, refiriéndose al libro de Carducho, publicado en 1633, confiesa que éste último se había adelantado y que "no hay seguridad en esta vida ni aún en los mayores amigos". Con respecto a los libros de perspectiva entre otros aparece citada la obra de Vredeman de Vries²²⁴.

De los libros religiosos y vidas de santos el número es infinito y sus citas son continuas, pero entre todos destacamos la Vida de Cristo de Cristóbal de Fonseca, la Historia de la Virgen María de Cristóbal de Castro o las guías espirituales de Fray Luis de Granada, Memorial de la vida Cristiana, Adiciones al memorial de la vida cristiana y el Libro de oración y meditación. Dentro de las vidas de la Virgen Pacheco

²²³ Molano, J.; De picturis et imaginibus sacris, Lovaina, 1570

²²⁴ Vredeman de Vries, H., Perspectiva, id est celeberrima ars..., La Haya, 1604-1605

cita con frecuencia las estampas del Padre Pinelli que sin duda conocería²²⁵.

Las vidas de santos también están presentes en el Arte y entre las que aparecen citadas destacaremos la del Padre Jesuita Andrés Lucas; Vida de San Ignacio de Loyola. Patriarca y fundador de la compañía, Granada, 1633 o la que realizó el Padre Ribadeneyra sobre San Ignacio de Loyola con estampas de Cornellis Galle en 1610²²⁶. Por otro lado el conocimiento de la Biblia por Pacheco es absoluto y continuamente está apoyándose en las Sagradas Escrituras como punto de referencia. Finalmente resaltar algunos libros de viajes entre los que cabe destacar la obra de González Gallardo; Viaje de Gerusalem, Sevilla, 1605 o la obra de Cristiano Adricomio; Breve descripción de la ciudad de Jerusalem.

Como hemos indicado anteriormente, el que estos libros aparezcan citados no implica su posesión, pero si parece seguro que conociera más directamente los que aparecen mencionados en repetidas ocasiones.

Otro punto interesante es el apuntar como en su obra se advierte la utilización de algunas estampas que no aparecen mencionadas en su tratado. Ejemplos concretos se hallan en los grabados de Jacob Matham que sin duda poseyó como se adivina en la Santa Catalina de la Iglesia de San Andrés de Sevilla, (Fig. 202-203) realizada sobre una estampa de éste grabador sobre composición de Abraham Bloemaert, o el caso del Martirio de San

²²⁵ Pinelli, L., Vita della sacratissima Vergine, Nápoles, 1594

²²⁶ Vita Beati Patris Ignatii Loyolae religionis Societatus Iesu Fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra eiusdem societatis theologus, Amberes, 1610

Sebastián que aparece al fondo del cuadro de San Sebastián atendido por Santa Irene que se hallaba en el Hospital de Alcalá de Guadaira y que fue realizado siguiendo la composición de Hans van Aachen²²⁷ (Fig. 431-432). Los grabados de Cornelis Cort, que ya hemos visto lo conocidos que fueron para Pacheco, aparecen frecuentemente en diferentes obras del artista, seleccionando de ellos aquellos asuntos que considera más adecuados y convenientes²²⁸.

De todo lo expuesto se deduce lo variada en fuentes gráficas que podría haber sido la biblioteca de Pacheco y sobre todo su nivel cultural, bastante alto en comparación al resto de sus colegas, pero sobre todo su completa relación con el medio jesuítico del momento.

Un ejemplo de pequeña biblioteca en la que se halla lo mínimo necesario para llevar a cabo el oficio es la que poseía el platero Juan de Arfe²²⁹. El 2 de abril de 1603 inventarián sus bienes en Madrid y entre los veintidos volúmenes de que constaba su librería se destaca una Biblia estampada, sin duda instrumento utilísimo ya que en sus custodias se adivinan elementos tomados de Biblias editadas en Lyon y Venecia a fines del XVI. Entre los libros de arquitectura se destacan los de Vitrubio, Vignola, Serlio y Lábaco, pero sobre todo es importante la presencia del

²²⁷ Valdivieso-Serrera, Pintura Sevillana del Primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1985, p. 102. Posteriormente véase Lubomir Koněčný, "Una ojeada en la cárcel dorada del maestro Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXVII, 1987, pp. 17-25

²²⁸ Sobre los grabados de Cornelis Cort y la pintura andaluza dedicamos un capítulo aparte.

²²⁹ García Chico, E.; Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII, Valladolid, 1963, p. 55

libro sobre orfebrería de Benvenuto Cellini¹ tan directamente relacionado con su oficio.

Un poco más abundante resultaba la biblioteca de Jerónimo Hernández, compuesta de sesenta libros "grandes e pequeños de Toscano y latín y trescientos y cinquenta papeles de estampas"²³¹. Lo que llama la atención es la presencia de libros en toscano, lo que hace pensar en el conocimiento de esta lengua por parte del escultor. Desgraciadamente no conocemos pormenorizadamente el título de cada uno y solo hemos de conformarnos con su número.

Un poco más preciso es el inventario de Andrés de Ocampo²³² que data de 1623 donde se anotan: "Un cajón grande con doscientas y treynta dos estampas medianas y con treinta rollos de traças todos del dicho cajón y cantidad de dibujos de manos y rasguños de traças, Sebastiano de Arquitectura otro de perspectiva de Daniel Barbaro. Otros quatro libros de arquitectura de Palladio. Otro libro de perspectiva de Viñola. Otro de Alberto Durero de medidas. Un libro de estampas y dibujos de mano".

Como vemos aparecen libros de gran importancia para un escultor como Ocampo que a veces trabaja en retablos y en las que el conocimiento de perspectiva y arquitectura era bien importante. Entre ellos mencionaremos el Daniel Barbaro, obra

¹ Cellini, B.; Due trattati dell'oreficeria e della scultura, Firenze, 1568

²³¹ López Martínez, C.; Desde Jerónimo Hernández..., Opus Cit., 1929, p. 252

²³² VV.AA.; Documentos para la historia del Arte de Andalucía, Sevilla, 1930, T. II, pp. 43-49

importante para la practica de la perspectiva²³³, así como la obra de Durero que aparece como "de medidas" y que sin duda es su Simetría, comentada ya al principio de este estudio.

Otros artistas de los que disponemos de documentación revelan un corto número de libros en su haber, pero sin embargo poseían una gran cantidad de estampas. Entre estos se encuentra el pintor Francisco Polanco en cuyo inventario de bienes aparecen cien estampas de papel²³⁴ o Matías de Arteaga que poseía "cinco libros de arquitectura, tres libros de Flos Sanctorum, dos libros de estampas, cien estampas de diferentes dibujos y retratos..."²³⁵.

De diferente porte, por su variado y sobre todo curioso, contenido fue la biblioteca que poseyó Diego Velázquez, pues se adivina en ella a un hombre culto preocupado por las más diversas e insolitas materias. Palomino, siguiendo a Juan de Alfaro, nos adelantó ya los intereses literarios del pintor diciéndonos: "Exercitábase en la lección de varios autores que han escrito de la Pintura elegantes preceptos; inquiría en Alberto Durero la Symetría del cuerpo humano; en Andrés Bexalio, la Anatomía; en Juan Bautista Porta la Fisonomía; la perspectiva en Daniel Barbaro; la geometría en Euclides; la arithemética en Moya; la arquitectura en Vitrubio y el Viñola y otros autores en quien con sollicitud de abeja, escogía ingeniosamente para su uso y para provecho de la posteridad lo más conveniente y perfecto;

¹ Barbaro, D., Pratica della prospettiva, Venecia, 1569

²³⁴ Cuellar Contreras, F.; "Testamento e inventario de Francisco Polanco" en Revista de Arte Sevillano, 1, 1982, pp. 41-43

²³⁵ Kinkead, D.T.; "Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1981, pp. 345-358

La nobleza de la pintura examinaba en Romano Alberto, escrita a instancia de la academia romana y venerable hermandad del glorioso evangelista San Lucas; Con la idea que escribió Federico Zuccaro de los pintores ilustraba la suya , y adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armeni. Y al ejecutarlos con presteza y brevedad, aprehendía en Miguel Angel Viondo. El Vasari le animaba con las vidas de los pintores ilustres, y el Riposo de Rafael Borghini, le constituía erudito pintor. Adornóse también con la noticia de Sagradas y Humanas letras...Era también familiar y amigo de los Poetas y de los oradores, porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones"²³⁶.

Lo más curioso de esta importante fuente es el cotejo de las obras que Palomino cita con las de su biblioteca²³⁷, encontrando bastantes coincidencias en torno a los títulos. De los 151 ejemplares, sorprende la casi total ausencia de libros religiosos: solo dos, y entre ellos una Biblia ilustrada; De Figurarum Biblie. Jamot señaló como fuente para su famosa obra de Las Lanzas²³⁸ la utilización por parte de Velázquez de la estampa de Abraham y Melquisedec grabada por Bernard Salomon y perteneciente a los Quadrins historiques de la Biblie, publicada en Lyon en 1553.

Otras obras que encontramos en su biblioteca y que bien

²³⁶ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, pp. 894-895

²³⁷ Sánchez Cantón, F.J.; "La librería de Velázquez" en Homenaje a Menéndez Pidal, T.III, Madrid, 1925, pp. 379-406

²³⁸ Jamot; "Shakespeare et Velasquez" en Gazette des Beaux Arts, 1934, p. 122. La precisión fue hecha por Fernando de Arteaga en 1920 véase Sánchez Cantón, F.J.; La espiritualidad de Velázquez, Oviedo, 1943, p. 18. Posteriormente véase Angulo Iñiguez, D.; Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947, p. 37

podrían haber servido como fuente, sobre todo para sus retratos ecuestres, es la obra El modo de andar a caballo que aparece citada y que puede identificarse con la obra de Federico Grisoni; Ordine di Cavalcare, Venecia, 1552²³⁹. Otra obra que se encuentra en relación con sus retratos ecuestres y que fue estudiada por Soria en este sentido fue la de los Emperadores Romanos que puede relacionarse con la obra de Iacobi Stradanus: Imperatorum romanorum, omnium orientalium et occidentalium imagines..., publicada en 1559 con grabados en madera²⁴⁰.

También aparecen entre los libros de Velázquez la Simetría de Durero que aparecía citada por Palomino, así como un libro grande y otro pequeño de estampas y libros de plantas de arquitectura de los cinco ordenes. Aparte de otras obras como la Iconología de Ripa o el Serlio de Arquitectura, que también aparece, Velázquez prestó especial interés a los libros de viaje, de astrología, artes adivinatorias, matemáticas, medicina, arquitectura militar y arqueología.

Bastante numerosa también aunque de contenido diferente pudo ser la biblioteca de Murillo que pasó a poder de su hijo el Canónigo Gaspar Esteban Murillo y por quien podemos conocer la biblioteca de su padre. El hijo del pintor otorga testamento el 30 de abril de 1709. Para cumplir la disposición testamentaria se sacaron a subasta los bienes a los pobres. El acreditado librero Bartolomé de Vargas fue quien apreció y tasó los libros. En total 577 ejemplares entre los que abundaban los religiosos

²³⁹ La traducción castellana de esta obra fue publicada en 1567; Reglas de la brida y fue traducida por Antonio Flores de Benavides.

²⁴⁰ Soria, M.S.; "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, pp. 93-108

que pertenecerían al propio Gaspar Esteban.

En lo que a nosotros nos interesa, destaca la presencia de libros ilustrados entre los que sobresale el Babaria Sancta et piadosa de Radero que sabemos fue utilizado por su padre en varias ocasiones²⁴¹ como estudiaremos (Fig. 459-463). Otras obras que aparecen en el inventario y que pudieron servir a Murillo para configurar espacialmente sus obras son las de Marolois como De Perspectiva o el Artis Muniendi anteriormente citados. De interés también son los Exercicios de San Ignacio o los Emblemata Oratiana que aparecen tasados en 24 reales, precio realmente alto y que nos indica lo valoradas que por aquel tiempo eran las estampas de Otto Vaenius. También aparecen libros de antigüedades como el Bosardi: Antiquitate Romanorum, o libros de viaje como la Descripción de la India Oriental. En cuanto a tratados, destaca el Vignola en italiano y los Dialogos de la Pintura de Carducho, así como el Vitrubio.

De embleática, las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo²⁴². Pero sobre todo lo que abunda, como antes hemos dicho, es la presencia de libros religiosos, entre los que cabe destacar varias Vidas de Santos; Flos Sanctorum y alguna Biblia Sacra

²⁴¹ Para la biblioteca de Murillo véase Montoto, S., "La biblioteca de Murillo" en Bibliografía Hispánica, T.II, 1946, pp. 464-479. Para la Bavaria Sancta, Cfr. Guerrero Lovillo, J., "Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, pp. 323-330. El tema había sido ya señalado por Standish.

El título completo de la obra es: Bavaria Sancta, Maximiliani sereniss. Principis Imperii Comitum Palatini Rheni utriusque Bay. Ducis auspiciis capta, descripta eidemque nuncupata a Matheo Radero de Societ. Jesu. Raphael Sadeler Antuerpianus Sreniss. Maximil. Calcographus Tabulis aeris expressit, et venum exposuit, Monaci, 1614-15 in folio. Véase el influjo de esta obra en el capítulo correspondiente.

²⁴² Saavedra Fajardo, D.; Idea de un Príncipe político Christiano representada en cien Empresas, 1640

antigua, también aparecen libros de derecho, historia de América y navegación.

Por otro lado parece seguro que Murillo hubo de conocer -y quizás poseer- cierto número de estampas que se adivinan a través de sus obras. Así en su juventud, época de formación, se revela el empleo de las estampas de Cornelis Cort, sobre todo a través de la famosa Anunciación con Profetas (Fig. 61) según composición de Federico Zuccaro. Posteriormente en los modelos de Murillo se adivina el uso de grabados de Jacob Matham sobre composiciones de Bloemaert, además del uso de las composiciones de pintores de la escuela de Praga como Spranger, que son importantísimos a la hora de entender su evolución. Otras composiciones que sabemos positivamente que utilizó y que por tanto hubo de poseer en su obrador fueron las de Rubens que, como para gran parte de los pintores de la segunda mitad del XVII, supusieron una gran ayuda.

El caso de Zurbarán, es sintomático para estudiar como determinados grabadores se repiten una y otra vez en su obra, confirmando por ello, la presencia de las estampas de estos autores en su obrador. En este sentido conviene tener presente que sobre todo poseyó las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, que relatan pasajes del Antiguo Testamento, así como de los Hechos de los Apóstoles.

También conocía la serie de Pozos, de Vredeman de Vries grabadas por Philippe Galle, como hemos señalado en varias ocasiones²⁴³ (Fig. 380 y ss.).

Pero sobre todo Zurbarán tuvo a la mano las estampas de Durero

²⁴³ Sobre Philippe Galle y Zurbarán véase; Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

de la Pequeña Pasión que utiliza muchísimas veces (Fig. 16 y ss.). En el inventario de bienes redactado a su muerte²⁴⁴ se tasan: "Doce retratos de Reyes en estampa..." y "cincuenta estampas que están en un libro...más... Doce emperadores asimismo en papel". Sabemos que Zurbarán utilizó los grabados de Tempesta y Stradanus para sus Césares Romanos a caballo²⁴⁵ (Fig. 518-519) y la presencia de estas estampas en su inventario asegura que eran de su posesión junto con las otras cincuenta estampas encuadradas.

Con respecto a libros ilustrados o puramente técnicos, podemos decir que a juzgar por la relación apuntada por Valdovinos²⁴⁶, entre el báculo del San Ambrosio del Museo de Sevilla y el grabado que aparece en la Varia Conmensuración de Juan de Arfe²⁴⁷, debió al menos manejar esta obra.

Otro artista que según Palomino poseía gran número de estampas y que las utilizaba era Alonso Cano, sirviéndose a veces incluso de unas coplas²⁴⁸. Afortunadamente podemos presentar la relación de libros, estampas y modelos que poseyó Cano, ya que por documento inédito que hemos hallado, sabemos que todas sus pertenencias contenidas en tres baúles que se habían dejado en la Cartuja de Portaceli fueron adquiridos tras su muerte por el

²⁴⁴ Caturla, M.L.; Fin y muerte de Francisco de Zurbarán, Madrid, 1964

²⁴⁵ Pemán, C.; "Miscelánea zurbaranesca. Dos Césares romanos a caballo" en Archivo Español de Arte, 146-147, 1964, pp.93-98 también Caturla, M.L.; "Otros dos Césares a caballo zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 150, 1965, pp. 197-202

²⁴⁶ Cruz Valdovinos, J.M., "Sobre Juan de Arfe y Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1975, pp. 271-276

²⁴⁷ Arfe, J., De varia conmesuración para la escultura y arquitectura, 1585

²⁴⁸ Palomino, A., Opus cit., ed. 1947, p. 988

pintor Vicente Salvador Gómez el año de 1673²⁴⁹. En el documento no se detalla el contenido de la biblioteca y obrador de Cano pero si se indica que había modelos, papeles, estampas y dibujos de diferentes personajes y santos. Podemos conocer algunos libros de los que había en estos baúles por las citas de Vicente Salvador Gómez en su Cartilla y fundamentales reglas de pintura. En la razón de la obra se advierte al lector que al final de la Cartilla, se encontrará una tabla con los autores consultados y en la Introducción nos habla de Vasari, Aretino, Paulo Lomazo, Juan Bautista Armenini, Vicencio Carducho y entre los españoles cita a Pacheco de Sevilla, Juan de Arfe y Villafañe. También nombra al alemán Alberto Durer y a Leonardo da Vinci, diciendo que la mayoría de estas obras y otras que se detallan al final de la Cartilla, habían sido estudiadas por él y estaban en su poder. Esto es en 1674 justo un año después de comprar los libros de Cano por lo que suponemos que estas obras que citamos podían haber constituido la biblioteca de Alonso Cano con bastante probabilidad.

Pero además sabemos cual era la biblioteca de Alonso Cano por haber aparecido el inventario de bienes del pintor valenciano

²⁴⁹ Archivo del Reino de Valencia, notario Francisco Sebil, 1673. Protocolo 4519:

"Die tertio mensis marty anno MDCLXXIII Ego Vicentius Salvador et Gomez pictor valentiae habis gratis et scienter confiteor debere vobis ad modum reverendis Priori et monachi conventus et monasterii virginis Mariae a Portaceli absentibus est notario et stipulandi est et vestris quinquaginta libras monetae valenciae de residuo illarum sexaginta librarum ex precio et valore de tots los modelos, papers, estampes et debuxos de diferents personajes y sancts caixes y bauls del quondam Don Alonso Cano pintor de la Magestad del Rey Phelip Quart tot los qual limbiá lo dit Alonso Cano de la ciutat de Granada a la Casa hospici de la Cartuja que está situada en la presente ciudad de Valencia..." Cfr. Benito Navarrete Prieto, "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y Fuentes formales" en Ars Longa, 1996, pp. 77-82

Vicente Salvador Gómez, donde se da relación de todas las pertenencias que tenía: estampas, libros, moldes y dibujos que como hemos visto compró a Cano en 1673. El inventario de bienes que a la muerte de Vicente Salvador Gómez se realiza data de 1678²⁵⁰ y gracias a él conocemos la biblioteca que poseía, donde se encuentran sin duda los libros comprados a Cano, aproximadamente el inventario anota unos doscientos cincuenta libros²⁵¹, entre los que se encuentran tratados de pintura, arquitectura e ingeniería, libros de emblemas, libros religiosos, de historia, libros de viaje y de literatura, y sobre todo una gran cantidad de estampas:

"Cent vint estampes de papers de paisos michancers.

Doscentes quaranta estampas de paper de diferents paisets chiquets aixi de personaches com de animals terrestres y bolasts. Trenta estampes fines²⁵² de paper de diferents Sants y Santes usadas. La vida de San Agustín en vint y huit estampes fines usades. Doscentas setanta estampes entre grans y chiquets molt usades y rompudes de diferents histories y Sants y Santes. Itt. la vida de Christo en once estampes de paper comunes...Un libro con setenta estampas y dibujos".

De entre los tratados de pintura destacamos la presencia de los Dialogos de la Pintura de Carducho, el libro de Butrón,

²⁵⁰ Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia, Protocolo de Manuel Ximeno, nº 8282, 9 de julio, 1678. Agradezo muy sinceramente a María José López Azorín el suministro de la presente documentación.

²⁵¹ Wethey señaló que el peso calculado de los baúles que constituían la biblioteca de Cano que se especifica en su testamento, cincuenta arrobas, sugiere una cantidad entre 200-300 volúmenes, Cfr. Wethey, H., Alonso Cano, Madrid, 1983, p. 30

²⁵² Obsérvese como siempre se diferencia la stampa fina de la ordinario o común.

Discursos apoloqéticos del nobilísimo arte de la Pintura, el tratado de Armenini²⁵³, de Alberto Durero su tratado de la Simetria y entre las vidas de artistas el Vasari.

Dentro de los tratados de arquitectura están las Medidas del Romano de Sagredo, la obra de Juan de Arfe De Arquitectura y escultura, el tratado de Alberti, anotándose que está en italiano, el de Antonio Labaco Libro appartenente all'Architettura, Roma, 1552, la obra de Viñola en italiano, la de Pietro Cattaneo, I quattro libri d'architettura, Venezia, 1554, el tratado de Sebastiano Serlio, Los Diez libros de Arquitectura de Vitrubio en Italiano y del Padre Laurencio (Fray Lorenzo de San Nicolás), el Arte y uso de la Arquitectura.

Entre los libros de emblemas están los emblemas de Covarrubias con estampas, los emblemas de Solórzano y las empresas de Ruceli en estampas.

Del interés de Cano por las estampas y papeles nos da también cuenta Jusepe Martínez diciéndonos el artista aragonés que Cano "gustaba de ver estampas y dibujos, de tal manera que, si acaso sabía de alguien que tenía alguna nueva lo iba a buscar para satisfacerse la vista".²⁵⁴

Una última aproximación a las bibliotecas de los artistas, puede hacerse por los ejemplares que aparecen pintados en sus propias obras. En este sentido un buen ejemplo está en la obra de Juan de Valdés Leal. Su biblioteca no la conocemos, pero podemos hacer mención de los libros que manejó por los títulos que constan en los lomos de las obras que aparecen en la Alegoría

²⁵³ Armenini, G.B., De' veri precetti della pittura, Ravenna, 1587

²⁵⁴ Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Akal, Madrid, 1988, p. 193

de la Vanidad de Hartford, (Fig. LII) la Alegoría de la Salvación de York (Fig. LIII) o en el lienzo In icto oculi perteneciente a las Postrimerías de la hermandad de la Caridad (Fig. LIV).

Elizabeth Du Gué Trapier²⁵⁵ identificó en la Alegoría de la Vanidad: los Dialogos de la Pintura de Carducho, Le due regole della prospettiva de Giacomo Vignola, las Repúblicas del mundo de Fray Jerónimo Román publicado en 1595 en Salamanca, La Suma Astrológica y arte para hacer pronósticos de los tiempos (Astrología) de Nájera y La Diferencia entre lo temporal y eterno crisol de desengaños de Juan Eugenio Nieremberg S.I. publicado en 1640.

Por su parte Manuel Pérez Lozano²⁵⁶ identificó en la misma obra de Valdés la Cronología y repertorio de la razón de los tiempos publicado en Sevilla en 1585, mostrando el verso del folio octavo de la edición de 1585, donde se dibuja la figura de la máquina del mundo y sus partes. A continuación Pérez Lozano propone una errónea identificación del libro cuyo lomo aparece: "...ia de Alberto", suponiendo que sea la obra de Alberto de Sajonia; In Aristoteles octo libros physicorum, Lyon, 1534. Debe tratarse, sin embargo, de la Simetría de Alberto Durero. Ya hemos apuntado como Durero, aparece citado habitualmente en los inventarios como Alberto: además la terminación de la palabra en ia coincide plenamente con la obra del alemán, tantas veces citada de este modo en inventarios y que el propio Pacheco

²⁵⁵ Du Gué Trapier, E., Valdés Leal. Spanish Baroque painter, New York, 1960, pp. 34-35

²⁵⁶ Pérez Lozano, M., "La emblemática andaluza. Las "empresas" de Villava en la obra de Valdés Leal" en Lecturas de Historia del Arte, Vitoria, 1990, pp. 343 y ss.



Fig. LII Valdés Leal, Alegoría de la Vanidad, Hartford



Fig. LIII Valdés Leal, Alegoría de la Salvación, York

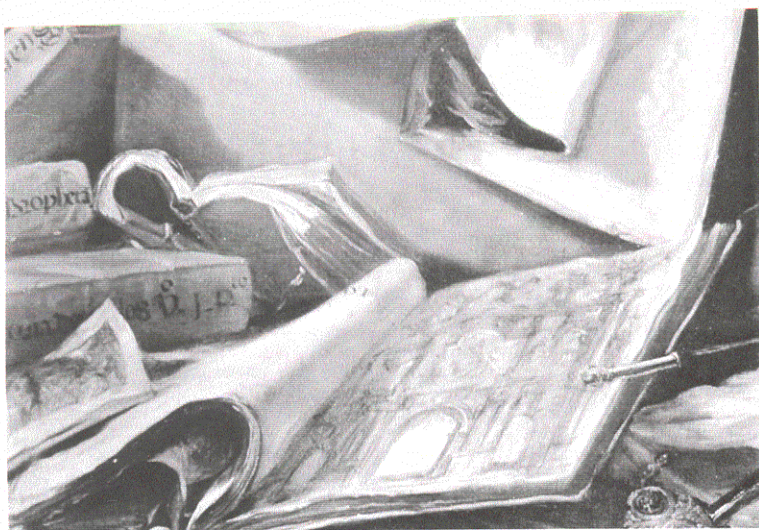


Fig. LIV Valdés Leal, In icto Oculi, Sevilla, Hospital de la Caridad, detalle



Fig. LV Theodor van Thulden, Arco Triunfal levantado en honor del Cardenal Infante Fernando, grabado sobre composición de Rubens

comenta²⁵⁷. Lozano identificó además la Obra de Agricultura de Gabriel Alonso de Herrera publicada en 1513. Aparece también un tratado de Anatomía, otro de Matemáticas quizás el de Pérez de Moya, Alcalá, 1573 y otro que en el lomo tiene escrito "Sebastiano" y es posible que sea un tomo de la obra de Serlio.

Con respecto a la Alegoría de la Salvación Trapier identificó de Fray Luis de Granada la Introducción al símbolo de la fé, Salamanca, 1588, de Savonarola; Triunfo de la Cruz, Paris, 1524, de Fray Antonio Alvarado; Arte de bien vivir y guía de los caminos del cielo, el Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, el Devoto peregrino de Fray Antonio del Castillo, publicado en Madrid, 1656, Martín de Roa; Estado de los bienaventurados en el cielo y de Oracio Riminaldi; Destierro de Ignorancia.

Pérez Lozano además precisó los Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios (Diálogos del espiritual cielo), Madrid, 1595 y una obra anónima el tratado llamado El Deseoso y por otro nombre Espejo de Religiosos, Burgos, 1554.

Con todo este repertorio se demuestra la variedad de obras técnicas y religiosas de las que Valdés disponía. En la Alegoría de la Vanidad se representan libros tecnico-científicos y en la de la Salvación, religiosos. Según Pérez Lozano lo que Valdés se proponía en la Alegoría de la Salvación es una orientación bibliográfica que sirva de guía para la salvación del

²⁵⁷ Durero, A., Della Simmetria dei corpi humani, Venecia, 1591. Pacheco en su Arte de la Pintura, Opus Cit., p. 120 alude a ella como la Simetría, también se conoce como Anatomía; "El escultor...si no hace en una figura cuatro perfiles a un tiempo, no es porque los ignora, ni por defecto de l'arte, mas porque no es capaz de ello la superficie llana (y esto es de parte de la materia); y hacerlo en cuatro figuras como se ve executado en la Simetría de Alberto Durero, aún co solo los perfiles".

Cristiano.

En la obra perteneciente a las Postrimerías: In icto Oculi Trapier²⁵⁸ identificó también los libros que aparecían, entre los que sobresale la obra diseñada por Rubens: Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum infantis, Antwerp, 1641, y que aparece abierta por el grabado de Theodor van Thulden del arco triunfal levantado en honor del Cardenal Infante Fernando en su entrada a Bruselas después de la Batalla de Nördlingen (Fig. LV). Otra obra que aparece apilada a la izquierda es el volúmen de Isaias de León de Castro y los Comentarios a Santo Tomás de Suárez. Otro libro en el que aparece el nombre de Plinio en el lomo pude relacionarse con la Naturalis Historiae. Con respecto al libro en cuyo lomo se lee "Historia de ...los Vº 1", puede hacer referencia a la primera parte de la obra de Prudencio de Sandoval; Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V.

Pero Valdés también poseyó en su biblioteca, o al menos le sería suministrada por los Jesuitas, la vida de San Ignacio de Loyola publicada en Roma en 1609, que utilizó para su serie de Sevilla y Lima²⁵⁹ como ya vimos (Fig. V-VIII). Asimismo se ha querido ver en la Asunción de Elias del Convento del Carmen de Córdoba, la utilización por Valdés de los équidos que aparecen en la portada del libro de Tapia y Salcedo, Exercicios de la

²⁵⁸ Du Gué Trapier, E., Opus cit., 1960, p. 58

²⁵⁹ Para las series en relación a la vida de San Ignacio de 1609 véase; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "El Pintor Valdés Leal y la Compañía" en Archivum Societatis Iesu, XXXV, 1966, pp. 242-249. Del mismo autor, "Sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla" en Archivo Español de Arte, IXL, 1969 y también "Aportación iconográfica de San Ignacio de Loyola" en Goya, 102, 1971, pp. 388-392.

gineta, Madrid, 1643, que fueron grabados por María Eugenia Beer²⁶⁰, lo que posibilita la posesión de este libro por parte del pintor sevillano. Más discutible es la relación con las Metamorfosis de Ovidio para esta obra de Valdés²⁶¹.

Otra fuente pictórica bellísima e importante para conocer los obradores de los pintores de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII nos la ofrecen los magistrales trampantojos que se pintan en Sevilla y Cádiz en esta época. Así curioso es el caso del pintor Marcos Correa del que la Hispanic Society cuenta con una excelente obra que muestra una tabla y clavadas la paleta de pintor, un borroncillo y una estampa. Esta última reproduce fidelísimamente una prueba de la estampa de Jacques Callot Capitano de Baroni²⁶² e incluso se puede leer parte de la inscripción que presenta este viejo desarrapado en la bandera.

Por otro lado, ejemplo de lo que fue una importante Biblioteca de artista, aunque ya dentro del siglo XVIII, es la que poseyó el pintor sevillano Domingo Martínez, que ha sido recientemente publicada²⁶³. En primer lugar lo que llama la atención es la gran cantidad de estampas, y por otro, lo especializado de los títulos de los libros, que son 39 en total, la mayoría escritos en castellano; abundan los técnicos y

²⁶⁰ Pérez Lozano, M., "Valdés Leal, el Vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses" en Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes, VII Congreso del CEHA, Murcia, 1988, pp. 341-349

²⁶¹ Pérez Lozano, M., "La Asunción de Elías" de Valdés Leal: un ejemplo de culteranismo pictórico" en Apotheca, 6, 1986. vol II

²⁶² Schröder, T., Jacques Callot das gesamte Werk in Zwei Bänden, T.2, p. 1109

²⁶³ Aranda Bernal, A.M., "La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII" en Atrio, 6, 1993, pp. 63-98

religiosos, sobre todo libros artísticos, tratados y libros de geometría. Destaca la carencia de libros de literatura e historia. Entre los libros religiosos poseía una Biblia ilustrada; dentro de la tratadística la Arquitectura de Alberti, la de Vignola y los Dialogos de Carducho, el Palomino y el tratado de Butrón²⁶⁴. Notable es también la presencia de la arquitectura del Padre Pozo²⁶⁵ y la perspectiva de Samuel Marolois que ya hemos visto en posesión de otros artistas.

Dentro de las estampas, entre la gran variedad, destacan las de Callot o las de anacoretas que se identifican por Aranda Bernal con las de la Sylvae Sacrae de John y Rafael Sadeler.

Un último ejemplo de biblioteca, también dentro del XVIII, es la del pintor sevillano Bernardo Germán Lorente publicada igualmente en fecha reciente²⁶⁶ y que nos suministra una preciosísima información para entender como las fuentes de la pintura sevillana de la primera mitad del XVIII, se encontraban en las estampas y libros de la anterior centuria.

En 1738 a la muerte de la esposa del artista se realiza un inventario de bienes que nos da la cifra de 30 libros y unas 600 estampas. Por desgracia no se detallan los autores de estas últimas, aunque si se precisan algunos libros. De tratadística destaca la posesión del Butrón ya citado y del Arte de la Pintura

²⁶⁴ Butrón, J.; Diseruos apoloqéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos, Madrid, 1626

²⁶⁵ Pozzo, A.; Perspectiva Pictorum et Architectorum, 1693

²⁶⁶ Quiles, F.; "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad" en Atrio, 7, 1995, pp. 31-43

de Pacheco que publicado en 1649 no habíamos encontrado anotado en ninguna biblioteca hasta ahora²⁶⁷. Sobresale la presencia de los Emblemas de Horacio que corresponden a la obra ya aludida de Otto Vaenius; Quinti Horati Flacci Emblemata, Verdussen, 1607 y cuya edición española se publicó en Bruselas en 1669-72 con el título Theatro Moral de la Vida Humana. Destaca también la presencia de libros de perspectiva y simetría; de esta última materia aparece anotado un libro sobre la simetría del hombre que bien pudiera ser la Simetría de Durero. Dentro de los libros religiosos, aparecen las Historias Sagradas de la Madre Agreda.

Con estos ejemplos se evidencia lo importante que resultan para los artistas los libros ilustrados y las estampas que como vemos formaban parte importante en sus obradores. También hemos visto como algunos títulos se repiten, lo que evidencia cuales eran las lecturas más a la mano para un artista del barroco en España. Estos libros a veces eran anotados mostrándonos sus márgenes buenos testimonios de su uso por parte del artífice. Son muy escasos los testimonios de libros anotados por artistas hallados hasta la fecha, pero por fortuna se han identificado dos ejemplares de la biblioteca de El Greco anotados por él mismo y que constituyen vivos ejemplos de sus ideas y sus reflexiones²⁶⁸.

²⁶⁷ Pacheco, F.; Arte de la Pintura, Sevilla, Simón Fajardo, 1649

²⁶⁸ Salas, X., "Un exemplaire des "vies" de Vasari annoté por le Greco" en Gazette des Beaux-Arts, 1967, pp. 175-177. Posteriormente véase el interesante trabajo de Marías, F. y Bustamante, A., Las ideas artísticas de El Greco, Madrid, 1981. Véase también El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari, Toledo, 1992

1.4- El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización.

**El comercio de estampas: América y los
recursos para la mercantilización**

A la hora de iniciar el estudio de la circulación de la estampa suelta y de los libros ilustrados en España, hemos de hacer una precisión de comienzo, y es la escasez de estampas realizadas en España en comparación con las que se editaban en Alemania, Flandes e Italia. De esta escasez dan testimonio las fuentes antiguas, constatando la poca difusión que las obras pictóricas españolas tuvieron fuera de nuestras fronteras²⁶⁹, al contrario que ocurrió con las composiciones flamencas, alemanas e italianas que se difundieron desde el siglo XVI por toda la península, contribuyendo así a que se produjera lo que Evelina Borea llama "producto cultural en serie"²⁷⁰ difundiendo composiciones, ideas artísticas y sobre todo nuevos preceptos estéticos y formales que contribuirían a expandir las obras de los autores extranjeros. La estampa pues se constituye como un

²⁶⁹ Para el estudio del grabado español del siglo XVII véase; Gállego, A., Historia del grabado en España, Cátedra, Madrid, 1979, Carrete Parrondo, J., "El grabado y la estampa barroca" en El Grabado en España, ss. XV-XVIII, Summa Artis, T. XXXI, Madrid, 1987, pp. 247-282. Para el libro ilustrado García Vega, B., El grabado del libro español. Siglos XVI y XVII, 2 vols., Valladolid, 1984.

²⁷⁰ Borea, E.; "Stampa figurativa e publico dalle origini all'affermazione del Cinquecento" en Storia dell'Arte Italiana, II, Torino, 1979, pp. 323 y 335. APUD Avila, A.; "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados" en Rafael en España, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1985, p. 45

medio cultural portátil que difunde los modelos tan lejos como es transportada.

Del hecho de que no se grabaran composiciones en España nos da cuenta Jusepe Martínez, quien nos relata una carta de 1610 del pintor italiano Pedro Antonio Torri a Bartolomé Crescencio.

El pintor Pedro Antonio, queda sorprendido de lo poco que se cuida el dibujo en España y Eugenio Cajés le contesta que entre otras razones "es que todas las naciones menos esta, tienen inclinación a grabar en estampas, para que todo el mundo vea lo sutil de sus ingenios, así en obras mayores como menores, y como vos sabeis, en vuestra Roma e Italia han grabado tres y cuatro veces una misma cosa, hasta las piedras viejas, donde por este medio han adquirido grande fama y estimación: bien al contrario de lo que sucede en nuestra España, que si lo que hasta ahora hay obrado se grabara la centésima parte de lo admirable que hay, superará a muchas provincias, así en pintura como en escultura y arquitectura"²⁷¹.

El parrafo perteneciente a la carta de Torri es bien elocuente para comprender lo que veníamos diciendo, y fácil es deducir que los pintores conocían y utilizaban las estampas importadas que difundían composiciones de famosos pintores extranjeros. Así más adelante Jusepe Martínez nos habla de las estampas como "carta de manifiesto para todas las naciones" refiriendo como el comienzo en la estampación se originó en Alemania de mano de Bon Martino (Martin Shongauer) maestro de Alberto Durer, quien siguió el oficio del maestro, ganando gran crédito en las estampas a Buril. En Italia Marco Antonio Raimondi

²⁷¹ Martínez, J.; Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid, 1866, p. 190

difundiría las composiciones de Rafael y así, según Martínez, las naciones flamenca e italiana ganaron en crédito, aunque los franceses viendo el beneficio que ocasionaba el oficio de editor, se dieron en copiar las obras de aquellos. En este punto resulta de interés transmitir la anécdota que cuenta Martínez de un estampero francés que vendía en España grandes cantidades:

"Por curiosidad pregunté a un mercader francés que hacía traer, así de Francia como de Flandes, gran copia de estampas. ¿Qué tanto interés sacaba de España de estas impresiones? me respondió que no era mucho, pero que pasaban de cuatro mil ducados cada un año: Cosa que me causó gran dolor, por ver que por poca aplicación de nuestra nación, y por no hallar apoyo en este ejercicio, no se atajan estas ganancias a los extranjeros, y lo que más es de sentir, el no salir a la luz por este camino los lucidos ingenios de España. ¡Quisiera Dios se abra camino para que este ejercicio se ponga en práctica, que a no ser así quedaremos siempre a oscuras, que las velas de cera y pavilo si no hay quien las encienda, siempre quedarán muertas!²⁷².

La estampa aparte de ser utilizada por los artistas era también objeto de colección y posesión del resto de la población. Era normal encontrar en la casa del siglo XVII estampas colgadas como motivo de devoción. Así es elocuente el caso de una obra anónima, propiedad de los Condes de Bornos, que retrata a una religiosa carmelita en su celda, en un interior modesto donde se ve la silla de enea, el crucificado, la calavera, el catre y en la pared una estampa de la Virgen con el Niño (Fig. 1).

De gran importancia para nosotros es el testimonio del

²⁷² Ibidem, p. 191-192

propio Ceán Bermúdez, quien en su estancia en Sevilla se afanó en coleccionar estampas, transmitiéndonos el siguiente testimonio en la Introducción a su Catálogo raciocinado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez...:

"Las (estampas) que poseo son muy apreciables, y no pocas raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de America y con el trafico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traian las estampas grabadas en sus paises para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno D. Velázquez, al licenciado Roelas, a su discipulo Zurbarán, a los Herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo, y demás profesores sevillanos, como lo indicaban, su antigüedad, ciertas señales, cifras y aún firmas de sus poseedores, las que pasando de mano en mano llegaron por fortuna a las mías".²⁷³

La figura del vendedor de estampas o mercader no está todavía suficientemente precisada, pero lo que si se deduce al hilo de las fuentes literarias y documentales es que estaba en manos de extranjeros, principalmente flamencos y franceses. En este sentido es interesante traer a colación un documento

²⁷³ Para el estudio de la colección de estampas de Ceán Bermúdez véase; Santiago Paez, E. "El gabinete de Ceán Bermúdez. Un capitulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional" en Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, pp. 53-67

publicado por Mercedes Agulló²⁷⁴ que, aunque referido a Madrid nos informa sobre la actividad de los mercaderes de estampas flamencos. En 1655 Mateo Guerra y Margarita Daben, su mujer, residentes en Madrid declaran:

"estar convenidos con Juan Poulle y Enrique Dupont, mercaderes de lonja, flamencos, residentes en esta corte en que hayamos de vender y despachar por su cuenta en nuestra casa y tienda cantidad de papeles, estampas y vitelas que para este efecto nos han entregado y obligarnos a que les pagaremos lo que dellas procediere conforme a los precios que hemos ajustado. Por tanto, otorgamos haber recibido diferentes estampas y papeles de Rubenes y Vandiche y otras en que hay una galería fabricada de dicho Rubenes con los doce Emperadores de la casa de Austria, y treçientas pieças en otavo y quarto de diferentes Santos y Santas, y otras dos mil de un folio, las mil dellas de Nuestro Señor Jesucristo y las otras mil restantes de diferentes Santos y Santas. Y otras dos mil quinientas estampas de vitela de Boutatas...Y otras diferentes pieças, estampas y papeles de Rubenes, finas y ordinarias, grandes, chicas y medianas, de Santos y Santas y de paisaje y de aprender a pintar y otras diferentes". Se valoraron en 10.199 rs. que se obligaron a ir pagando así como se vayan vendiendo.

Este documento nos informa minuciosamente de la gran cantidad de estampas que circulaban así como del coste de cada una, bien diferenciado según fueran ordinarias o finas, así como de las destinadas a aprender a pintar que constituirían destino exclusivo de los pintores. La fecha 1655 nos justifica además la

²⁷⁴ Agulló y Cobo, M.; Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 211

presencia de las estampas de Rubens y Van Dyck, tan importantes para la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, y aún para toda la pintura española de ese tiempo.

Un ejemplo bien elocuente para entender el mercado y la difusión de los modelos flamencos son los envíos que se producen a España por barco desde Flandes. En uno de estos, figura un lote de 700 estampas que se remiten a un tal Alonso de Gois²⁷⁵. En el documento se expresan los temas de las estampas: "Santa Ysabel madre de San Antonio de Paula, Santa Utilta, San Diego, Santa Teresa de Jesús, San Miguel Arcangel, los 12 Apóstoles...".

En este sentido también mencionaremos el curioso documento por el que el pintor sevillano Diego de Esquivel en 1611 se obligaba "de pagar cierta cantidad de dinero a Diego Sánchez Bravo, refinador de azul, por una partida de estampas de Flandes, Roma e Italia..."²⁷⁶

Otro punto a tratar es el de la figura del estampero, encargado de vender estampas, hojas impresas, rosarios y demás objetos en puestos. Las estampas además formaban parte del repertorio de venta de los ciegos, quienes las vendían en las puertas de iglesias y conventos, junto a los pliegos de cordel²⁷⁷. Javier Portús²⁷⁸ recoge interesantes testimonios sobre la figura

²⁷⁵ Denucé, J., Kunstuitvoer in de 17 Eeuw te Antwerpen de Firma Forchoudt, Amberes, 1931, p. 278

²⁷⁶ Sancho Corbacho, H., "Artifices sevillanos del siglo XVII" en Homenaje al Prof. Hernández Díaz, T.I, 1982, p. 629

²⁷⁷ García de Enterría, M.C.; Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, Madrid, Taurus, 1971, p. 78

²⁷⁸ Portús, J.; "Uso y función de la estampa suelta en los siglos de Oro (testimonios literarios)" en Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, T.XLV, 1990, pp. 225-246

del estampero y de los ciegos, a través de la literatura.

Ríos Hevia en su relación de las fiestas vallisoletanas por la beatificación de Santa Teresa nos dice que a la salida de misa: "...Andavan también muchos destos medio ciegos vendiendo cantidad de retratos de la Santa, que no se daban manos a venderlos. En cuya diligencia como era tanta la devoción de todos, ganaron estos con las estampas y retratos, y los otros a rezar muy a gusto de su deseo"²⁷⁹.

Otra figura que también señala Portús es la del "mozo de estampas" que acompañaba a los ciegos con la misión de guiarles y vender objetos. Aunque el testimonio más adecuado es el que aparece en el auto de Lópe de El Yugo de Cristo. En esta obra se personifica a la Idolatría con la figura de un estampero:

"Sale la Idolatría con unas estampas.

Idolatría: -¿Quién compra estampas bellas/ de los divinos dioses celestiales,/para adorar en ellas?/¿Quién compra las deidades inmortales?/¿Quien, por mayor decoro,/ grandes de mármol y pequeñas de oro?/¿Quién compra las figuras/ de Fidias, de Lísipo y Praxiteles,/ pinturas, esculturas?/ ¿Quién compra cuadros del divino Apeles?.

Hombre:-¡A qué buen tiempo llega!

Apetito:-Con las estampas de los dioses ruega

Hombre:-Mostrad, hermosa dama,/esas estampas

Idolatría:-Todas son muy finas;/de pintores de fama,/ estas son

²⁷⁹ Ríos Hevia, M. de los; Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid con Poesías y Sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús, Valladolid, 1615, fols. 21v-22r. APUD Portús, J.; Art. Cit., 1990

las deidades más divinas"²⁸⁰.

En otra obra de Lópe de Vega La Viuda valenciana, aparece un estampero llamado Valerio que agasaja a su amada Leonarda de esta manera:

"Valerio, en hábito de mercader, con estampas:

Valerio:-¡A la rica estampa fina!(...)

Leonarda:-Mostrá, ¿Qué es este papel?

Valerio:-El Adonis del Tiziano,/que tuvo divina mano/y peregrino pincel/¡Oh quién éste hubiera sido,/Cuando fue tan regalado!/Pues muero desesperado,/y él murió favorecido./Esta, por vida de Aurelio,/ que es de las ricas y finas;/ que es de Rafael de Urbinas/ y cortada de Cornelio/ Esta es de Martin de Vos/ y aquesta de Federico.

Leonarda:-Mal a estas cosas me aplico/ ¿No traéis cosas de Dios?"²⁸¹.

Este caso es bien elocuente para entender la difusión de los modelos de Rafael y las estampas de Cornelis Cort que es Cornelio, así como los modelos de Martín de Vos y Federico Zuccaro que tan conocidos fueron en la época, a la vez que se insiste en que lo más común y conocido eran las estampas de devoción.

Bien interesante en este sentido, resulta el ver como en las propias estampas de Anibal Carracci que describen los oficios de Bolonia aparece, en una de ellas, un mercader de pinturas y estampas, enseñando al espectador sus productos (Fig.

²⁸⁰ Obras de Lope de Vega, Ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1963-72, VII, 67-68. APUD Portus, J. Art. Cit., 1990, pp. 240-241

²⁸¹ Comedias escogidas de Lope de Vega, Madrid, Atlas, 1946-1952, I, p. 74. APUD Portús, J.; Art. Cit., 1990, p. 242

2). Posterior es el grabado del también boloñés Giuseppe Maria Mitelli el que nos informa sobre la actividad de un joven mercader de estampas y rosarios. La estampa perteneciente a la serie de Mitelli "Arte per via" sitúa al joven vendedor en unas gradas cercanas a una iglesia (Fig. 3).

Tanto en Madrid como en Sevilla había determinados lugares donde estamperos y pintores vendían sus productos a bajo precio, pues sus productos se diferenciaban de las estampas finas que generalmente se vendían en una tienda más amplia o librería como la que regentarían los mercaderes flamencos anteriormente citados.

Carrete Parrondo nos habla de que en el caso concreto de la estampa de devoción se observa como cada grabador destina su producción a los diferentes grupos sociales. Así en Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla, se vendían estampas de calidad, mientras que en las zonas rurales, donde trabajan artesanos mediocres, se observa un descenso de la calidad acompañado de un precio más bajo²⁸².

En el caso concreto de Madrid por ejemplo las gradas de San Felipe, la calle Mayor, la plaza de la Provincia, ante la cárcel de Corte, la calle del Barquillo o la red de San Luis eran los lugares de venta de estampas y pinturas a bajo precio. En Sevilla el Baratillo y la calle Feria eran los lugares predilectos para este tipo de mercaderías.

Estos lugares de más baja condición y al aire libre son los que Palomino alude a la hora de referirse a los "pintores de tienda" artifices que vendían sus productos directamente al

²⁸² Carrete Parrondo, J.; El grabado..., Opus Cit., 1987, p. 243



Fig. 1 Religiosa Carmelita, Col. Condes de Bornos.



Fig. 2 Anibal Carracci, Mercader de pinturas grabado



Fig. 3 Giuseppe Maria Mitelli, Vendedor de estampas, grabado

público. En este tipo de negocios se podían adquirir desde pinceles, pigmentos a estampas y pinturas realizadas en serie²⁸³. Bien elocuente para entender este tipo de tiendas es la noticia que nos proporciona Palomino sobre el pintor cordobés Juan de Alfaro, que viéndose desamparado por el mecenazgo tuvo que hacer "la diligencia de buscarlo en las tiendas de pintura que entonces había muchas, que hasta a esto se humilló"²⁸⁴.

El trapicheo continuo y la picardía de intentar sacar dinero con poco esfuerzo es una constante que Palomino reprocha a algunos pintores como cosa indigna. En este sentido y circunscrito al ámbito general de la sociedad del XVII, Julián Gállego²⁸⁵ nos transmite un interesante testimonio perteneciente al tratado del jesuita Pedro de Guzmán: Los bienes del honesto trabajo, donde se critica la pereza del español en tiempos de Felipe III:

"Y diremos del español lo que el Espíritu Santo del perezoso dize: Passé por la heredad del perezoso y hallé que se avía cubierto de malezas y espinas. Todos veo que buscan en este Reyno la manera de vivir que carezca de trabajo, un oficio y entretenimiento de comprar y vender, estándose en una tienda, como el araña en su agujero, aguardando que llegue la mosca y se enrede en su tela; o quando no pueden, buscan a quien servir y

²⁸³ Para todo lo referente al papel de la clientela y el mercado de los pintores del XVII véase el capítulo dedicado a este tema en Pérez Sánchez, A.E.; Pintura Barroca en España 1600-1750, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 29-42

²⁸⁴ Palomino, A.; Museo Pictórico y escala Optica, Madrid, ed. 1947, p. 1004

²⁸⁵ Gállego, J.; El Pintor de artesano a artista, Universidad de Granada, 1976, p. 91

a quien se arrimar; o antes quieren pedir que ganar..."²⁸⁶.

Este retrato de la sociedad ociosa y deseosa de aprovechar al máximo las debilidades de los fieles, encuentra buen reflejo en algunos estamperos desaprensivos, que intentan sacar beneficio del producto que vendían. Buen ejemplo de esto es el de las estampas que se utilizaban con caracter apotropaico o las que garantizaban hasta cincuenta mil años de indulgencia por rezar siete padrenuestros o "algunas que prodigaban doce mil años de perdón de los pecados mortales y treinta mil de los veniales"²⁸⁷. Dentro de las estampas que se utilizaban con caracter de protección eran muy utilizadas las de San Cristóbal que era defensor contra los ladrones, colocándose en puertas, armarios o simplemente por la casa "porque corría la leyenda de que en viendo su imagen, no se fallecería de muerte violenta en aquel día"²⁸⁸.

Es preciso hacer mención, también, del caso de los propios pintores que, aún no teniendo tienda abierta, se dedicaron en sus obradores al comercio de las mismas, así como de pigmentos y pinceles. El propio Zurbarán en 1649 envía a Buenos Aires una serie de Virgenes, hombres insignes, santos y patriarcas junto a los cuales manda "nueve países de flandes, veinte y seis libras de colores que son las al margen, algunos pinceles grandes y pequeños que están sueltos en el dicho

²⁸⁶ Guzmán, P. de; Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos, Madrid, Imprenta Real, 1614

²⁸⁷ Para este tema véase el interesante trabajo de Juan Carrete Parrondo; "Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIIIe et au début du XIXe siècle" en Gazette des Beaux-Arts, n. 94, 1980, p. 172

²⁸⁸ Carrete Parrondo, J.; "Notas sobre la estampa como medio de comunicación" en Técnicas tradicionales de estampación, Cat. Exp., Museo Municipal de Madrid, 1981, p. 15

caxón"²⁸⁹ lo que nos lo presenta como mercader de pinturas ajenas, colores y pinceles.

Buena parte de los pintores sevillanos del XVII compraron y vendieron no solo lienzos, sino también estampas para que éstas fueran al nuevo mundo, ya que, era un mercado potencialmente fuerte y sobre todo demandaba este tipo de genero bastante necesario y adecuado para los pintores novohispanos y del virreinato del Perú que se hallaban tan faltos de modelos. No es extraño pues encontrar una y otra vez gran número de estampas dentro de los cajones que van para tierra firme. En este sentido, resulta importante señalar como en 1593 los lienzos que formaban parte de un envío destinado al puerto novohispano de Vera Cruz, aparecieran como más baratos que las láminas grabadas que también figuraban en el lote. Esta diferencia queda explicada como señaló Serrera²⁹⁰, por la diferencia entre lienzos ordinarios -aquellos destinados a la mercantilización normalmente producidos en serie- y las estampas finas que iban a servir como propios modelos, ya que, como decíamos más arriba, transmitían las composiciones pintadas de grandes maestros.

En los inventarios de los pintores coloniales, se mencionan también gran número de estampas, junto con los instrumentos del obrador. Un ejemplo interesante es el del pintor colombiano Baltasar de Figueroa quien al morir deja: "los seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, más un

²⁸⁹ Caturla, M.L.; "Zurbarán exporta a Buenos Aires" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 4, 1951, pp. 27-30

²⁹⁰ Serrera, J.M.; "Zurbarán y América" en el Catálogo de la Exposición Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 70

libro de arquitectura...más de mil ochocientas estampas..." ²⁹¹.

En América tuvieron gran protagonismo las estampas que transmitían los modelos de Rubens durante toda la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII. Pero las estampas que llegaban al Perú y Nueva España no serán precisamente las supervisadas por el maestro, sino la gran cantidad de copias y repeticiones artesanales que se hicieron por imitadores y piratas del comercio de la estampa. Stastny²⁹² ha relacionado este mercado clandestino con la inversión de los modelos, ya que no se repara en copiar la composición de la estampa con un espejo y al grabarla se invierte. Es pues esta una explicación bastante convincente a la hora de explicar la inversión de las composiciones que con frecuencia, aparecen en las obras que estudiaremos.

Para los propios pintores sevillanos, que trabajaban en exclusiva para el mercado americano, eran bien importantes las estampas como recursos para la mercantilización. Así pintores como Juan de Luzón, Miguel Güelles o Luis Carlos Muñoz que destiaron su producción a América, tuvieron que recurrir a los grabados para así agilizar y rentabilizar sus productos. Entre los documentos notariales dados a conocer, procedentes de los archivos sevillanos, es frecuente encontrar contratos como el que el pintor Miguel Vázquez contrae con Gonzalo de la Palma, vecino de Toledo y residente en Sevilla, probablemente mercader, quien recibiría del citado pintor "mill retratos de figuras profanas de tres quartas de altura cada una y media bara de ancho de

²⁹¹ Angulo Iñiguez, D., Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, 1950, vol. II, p. 454

²⁹² Stastny, F., "La presencia de Rubens en la pintura Colonial" en Revista Peruana de Cultura, Lima, 1965, p. 20

buenas colores y matizes...e las he de yr haziendo desde hoy en las cassas de mi morada entregandoos cada semana 25 retratos hasta que por esta horden os lo aya acabado de entregar y no alçare la mano de ellos ni hare otra obra alguna hasta avellos acabado y me aveis de dar a rraçon de quatro rreales cada uno y mas el lienço lo qual me abeis de yr pagando como lo fuere entregando"²⁹³.

Según este contrato Miguel Vazquez tendría que pintar cuatro lienzos cada día, descontando domingos lo que obligaría a utilizar las estampas para así facilitar su ejecución, además de contar con un número suficiente de aprendices y oficiales. Dentro de este mundo es en el que hay que analizar pinturas como los "hombres de la fama", Patriarcas, hijos de Jacob o Césares Romanos a caballo, que serían ejecutados siguiendo los grabados de Tempesta o Stradanus²⁹⁴. Estas obras pues serían productos de mercado y estarían "fabricados" en serie tal y como se manifiesta en el pleito que interponen en 1678 el pintor Matías de Arteaga y Juan Josep, porque se pretendía cobrar derechos de salida a "la pintura de devoción que fabrican en esta ciudad los maestros del dicho arte es sus casas y obradores"²⁹⁵ y remitían a vender por

²⁹³ López Martínez, C.; Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, p. 218. El tema de la mercantilización de la pintura con destino a América está siendo abordado por Juan Miguel Serrera.

²⁹⁴ Para el estudio de las estampas en función a las series pictóricas ver nuestro trabajo: "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán: Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp., Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 45-99

²⁹⁵ Este documento fue publicado por vez primera por Gestoso y Pérez, J., Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, Sevilla, 1900, III, p. 271. Gestoso no transcribe literalmente y cambia la palabra fabricar por hacer. La lectura correcta del documento hecha por Kinkead es la que utilizamos: Kinkead, D.T.;

su cuenta a los puertos de mar y de Indias.

Uno de los artistas que destina casi toda su producción a América es Miguel Güelles, su hija, María Güelles, casó con un librero Juan de Carrión y en el memorial de la dote de ésta de 1618, aparecen gran cantidad de libros que pudieron ser utilizados por su padre u objeto de mercadeo con el nuevo mundo, merced a los contactos establecidos por el mismo artista²⁹⁶.

La exportación de estampas y libros a América fue abundante durante todo el siglo XVII. Francisco Pacheco en 1627 declara dar "poder cumplido a Francisco Ortiz alguazil del señor virrey del piru y a Luis Ortiz arquitecto residente en la ciudad de Lima para que en mi nombre puedan pedir, recibir y cobrar de Cristobal Perez lo procedido e que procediere de los cincuenta libros encuadernados que le envíe e rremiti y de mi rrezivio que se dicen los versos del divino Herrera de que tengo cartas en mi poder -y otrosi para que si estuvieren en especie los dichos libros o qualquier parte dellos lo pueda recibir e benderlos a las personas e por los prezios que quisiere y otorgar cartas de pago"²⁹⁷. Son frecuentes los ejemplos de pintores que mandan libros y estampas al Nuevo Mundo. Gracias a las investigaciones de Lutgardo García Fuentes²⁹⁸ podemos precisar cual fue la exportación de libros desde Sevilla y Cádiz a América. En la

"Juan de Luzon and the Sevillian painting trade with the New World in the Seventeenth Century" en The Art Bulletin, LXVI, 1984, p. 307. Documento encontrado en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, 1678, oficio 14, libro 1, fol. 30

²⁹⁶ Sancho Corbacho, H., "Artifices..." Art. Cit., 1982, pp. 636-637

²⁹⁷ López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928, p. 135

²⁹⁸ García Fuentes, L., El comercio español con américa 1650-1700, Sevilla, 1980, pp. 309-311

segunda mitad del XVII se mandaron a Indias en total 6.636 cajas de libros. Sevilla exportó el 77'5% de las cajas de libros que se enviaron al Nuevo Mundo. Cádiz envió el 22'5% restante. Las mayores exportaciones se dirigieron a Tierra Firme el 60'6% y a Nueva España se enviaron el 31'8%. Esto nos confirma las palabras de Dominguez Ortíz quien afirma que en Sevilla la imprenta fue una industria floreciente sobre todo de cara a la exportación²⁹⁹. Además muchos de estos libros provenientes de Flandes e Italia, pasaban por Sevilla siguiendo los cauces de libreros y mercaderes, terminando finalmente en las Indias.

El pintor Vasco Pereira por ejemplo en 1595, concierta junto con su yerno el pintor de la ciudad de Cádiz Pedro Román, que dan al Capitán Juan de Soto 500 reales de plata que cobró de Domingo de Lazequi de resto de un cajon de estampas y lienzos de pintura que vendió en las provincias de Tierra firme³⁰⁰. Por otro lado en 1618 Antonio de Soto Velasco hace un envío en la nave Nuestra Señora de Consolación con destino a tierra firme, consistente en dos mil estampas de medio pliego, valuadas en treinta reales, y veinte lienzos con "países" o sea paisajes de Flandes a cuatro reales cada uno³⁰¹.

Otro aspecto bien interesante, es el modo en como los artistas obtienen las estampas. Para ello bien entraban en contacto directamente con un librero o las adquirirían directamente a un estampero en la calle. También existe un mecanismo bastante

²⁹⁹ Dominguez Ortíz, A., Orto y Ocaso de Sevilla, Sevilla, 1946, p. 27

³⁰⁰ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, Sevilla, 1929, p. 189

³⁰¹ Torre Revello, J., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los ss. XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1, 1948

frecuente en la época, que analizaremos con ejemplos concretos, y es el de adquirir las estampas en almoneda pública tras la muerte de algún artista. Se da asimismo el caso de cláusulas concretas en testamentos de artistas que legan las estampas a sus discípulos, para que sigan utilizándolas en su oficio.

Con respecto al primer caso, la relación directa con el librero, destaca el ejemplo, aunque del siglo XVI, del pintor sevillano Pedro de Villegas Marmolejo, quien mantenía estrechas relaciones con el librero Melchor Marcos y a quien nombró albacea en su primer testamento³⁰². También ligado a Villegas estaba el insigne humanista Benito Arias Montano, quien además de enviar desde Flandes buena parte de grabados flamencos e italianos a Madrid y Sevilla, auspicia el nacimiento de algunas obras ilustradas como los Humanae Salutis Monumenta. Por su parte el canonigo Francisco Pacheco, tío del pintor, también reclamaba a Arias Montano estampas flamencas. La figura de Montano es de gran importancia también para entender el nacimiento de la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, que fue para algunos artistas que la visitaban verdadera cantera de inspiración³⁰³. Además el erudito Arias Montano mantuvo contactos

³⁰² Serrera, J.M.; Pedro de Villegas Marmolejo, Sevilla, 1991, pp. 41-42

³⁰³ González de Zárate, J.M., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T.I., Instituto Ephialte, Vitoria, 1992. Véase la introducción. Otra interpretación a la hora de la creación de la Real Colección de Estampas de El Escorial, es la que apunta Joaquín García, quien piensa que las estampas fueron traídas directamente por los pintores llamados por Felipe II para decorar El Escorial, como instrumento de trabajo, diciendo que "no hay más que estudiar las estampas y compararlas con las obras esparcidas por el monasterio, entre otras los frescos del Claustro bajo y algunos cuadros, y se notará la semejanza y el parecido que guardan entre sí". Cfr. García, J., "Las estampas de la Biblioteca del Escorial" en Ciudad de Dios, 142, 1925, p. 93 APUD Real Colección de Estampas..., Opus Cit., 1992. Introducción.

con impresores tan importantes como Cristóbal Plantino y grabadores de la talla de Philippe Galle, y ya veremos como los grabados de este último influyeron poderosamente en Zurbarán.

Entre 1550-1625 la editora Plantin-Moretus inundó España de estampas, que le eran demandadas incluso por Felipe II. Además desde 1570 estos impresores consiguieron el privilegio especial para la venta de libros litúrgicos en España y en sus territorios de ultramar, lo que ayudó a la difusión de las composiciones de los pintores flamencos, alemanes e italianos que se abrían en la casa Plantin-Moretus. Felipe II pagó a Plantin subvenciones desde 1571 encargándole ingentes cantidades de breviarios, diurnos y misales no pudiendo el editor atender a la petición³⁰⁴.

En el asunto de compra directa de estampas a libreros, destaca el caso del pintor Mateo Pérez de Alesio, quien además pasaría luego a América. Este artista en 1587 se obliga a pagar a "Melchor Riquelme maestro de la librería de la santa yglesia mayor desta ziudad de sevilla 260 ducados los quales son de rresto de 520 ducados que le monto e balio un libro grande de mano de dibujos en papel en 300 ducados y otro libro grande en papel de todas las estampas de alberto durero y otros autores antiguos en 190 ducados..."³⁰⁵. Este testimonio además es importante para valorar la difusión de las estampas de Durero tan utilizadas en la Sevilla del XVI y XVII.

Otro mecanismo de adquisición de estampas es el de la compra en la almoneda pública que se celebraba con los bienes de

³⁰⁴ Sebastián, S., "Prólogo" en Real Colección..., Opus Cit., T.I, 1992.

³⁰⁵ López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández..., Opus Cit., 1929, p. 192

los pintores o escultores. Palomino nos habla de como Alonso Cano adquiriría de esta forma modelos y estampas y es interesante ver en la documentación como este artista aparece pujando para adquirir libros y estampas. En la almoneda de Carducho por ejemplo en 1638 compran estampas entre otros Antonio de Pereda, Francisco de Herrera y Alonso Cano³⁰⁶. Posteriormente en la almoneda del pintor Antonio Puga³⁰⁷ volvería a aparecer Cano comprando estampas. También los artistas adquirirían las mismas en tienda abierta o almoneda, entendiendo ésta como tienda de antigüedades o librería no cómo subasta pública como veremos. En este sentido el propio Carducho cuenta en boca del discípulo como antes de llegar a casa del maestro adquirió y vio estampas en estos establecimientos:

"...si bien el tiempo que he aguardado, no lo he pasado ocioso, porque viniendo a este puesto me entré a una almoneda, donde hallé este librito de estampas de Alberto Durero, cortadas por su mano en láminas, que contienen la Pasión de Nuestro Señor, y he estado ponderando la gradeza y propiedad que tuvo este insigne hombre en quanto hizo"³⁰⁸.

En 1666 la viuda de José de Arce celebraba almoneda pública con los bienes de su marido. Entre otros artistas Francisco Meneses³⁰⁹ pintor conocido, discípulo de Murillo, se

³⁰⁶ Caturla, M.L., "Documentos en torno a Vicencio Carducho" en Arte Español, 1968-69, pp. 145-221

³⁰⁷ Caturla, M.L., "Un pintor gallego en la corte de Felipe IV" en Estudios Gallegos, VI, 1952, pp. 60 y ss.

³⁰⁸ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias, Ed. a cargo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 179

³⁰⁹ Documentos para la Historia del Arte de Andalucía, T. III, Laboratorio de Arte, Sevilla, 1931, p. 89

adjudicó unas estampas en ciento y setenta reales. Juan de Uceda por su parte en un codicilo declara "que todos los papeles de estampas e dibujos y modelos que tiene se partan entre su hermano Juan Bautista de Uceda y Gonzalo Nuñez". En la almoneda de sus bienes el 7-12-1631 se adjudican dos libros en nueve reales, otro libro pequeño en un real y otro libro italiano en un real en Alonso Cano³¹⁰, lo que confirma las palabras de Palomino.

Otra manera de adquirir las estampas era por compra directa de un artista a otro. También conservamos documentos en este sentido, como el de 1631 entre los pintores Pablo Legot y Juan del Castillo. El primero paga al segundo 250 reales por ciertas piedras de bruñido guarnecidas y por ciertas estampas que le compró³¹¹. Otro ejemplo en este sentido es el ya citado en Valencia con el pintor Vicente Salvador Gómez, quien en 1673 adquiere en el convento de Portaceli, todos los modelos, dibujos y estampas que pertenecieron a Alonso Cano y que sin duda aprovecharía para el perfeccionamiento en el oficio de pintor³¹².

Por último queda el legado directo del pintor a su discípulo en las disposiciones testamentarias. Este es el caso del escultor Andrés de Ocampo quien en 1617 manda que se le den a Alonso su aprendiz "las dos limas de hierro de talla para que pueda usar e las use y mas le den quatro docenas de estampas de flandes todo ello qual pareciere a Francisco de Ocampo mi sobrino..."³¹³. Así también es como en 1611 Diego de Esquivel,

³¹⁰ López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928, p. 199

³¹¹ Ibidem, p. 80

³¹² Véase nota 249

³¹³ Documentos para, Opus Cit., T. II, 1930, p. 41

compra una partida de estampas flamencas e italianas que luego hereda su hijo Miguel de Esquivel³¹⁴. De igual manera el pintor Francisco de Herrera el mozo legó a su oficial Diego Sanz "todo lo que fuera de estampas y dibujos que tuviere de mi mano"³¹⁵.

Estos son pues los diferentes mecanismos que los pintores utilizaron para adquirir las estampas, que eran vistas como un importante producto a adquirir, y por supuesto, como hemos evidenciado, un elemento importante de compra-venta.

³¹⁴ Sancho Corbacho, H., Artífices sevillanos del siglo XVII, en Homanaie a Hernández Díaz, Sevilla, 1982, p. 666

³¹⁵ López Navio, "El testamento de Francisco de Herrera el Joven" en Archivo Hispalense, 110, 1961, p. 11

Parte II. Grabados y grabadores conocidos y empleados en Andalucía en el siglo XVII:

II.1- Alberto Durero

Alberto Durero

La influencia de las estampas del alemán

Alberto Durero en la pintura andaluza del siglo XVII, sobre todo en la sevillana, es un aspecto de la investigación sobre las fuentes grabadas que ya fue señalado por especialistas como Martín S. Soria³¹⁶ y Diego Angulo³¹⁷. En nuestras nuevas aportaciones, queremos resaltar lo importantes que resultan las estampas del maestro de Nüremberg en la configuración de los modelos de artistas como Sánchez Cotán o Zurbarán, que pintan en la primera mitad del siglo XVII en un estilo decididamente naturalista, pero que recurren a estampas grabadas entre 1500 y 1510, evidenciando la importancia de los modelos germánicos para la pintura del XVII en Andalucía. Durero será modelo al que acudirán los artistas una y otra vez. Ya fue

³¹⁶ Soria, M.S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, pp. 253-257 y 1949, XXXI, pp. 74-75

³¹⁷ Angulo Iñiguez, D.; "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 7-9. Del mismo autor; Velázquez cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1947.

También Pita Andrade, J.J.; "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 64-65, 1965, pp. 242-249. Véase también la tesina inédita de María Paz Aguiló Alonso; El grabado alemán de los siglos XV y XVI y su influencia en la pintura española hasta 1700. Agradecemos a la Dra. Aguiló la consulta de esta obra inédita. Finalmente para Zurbarán y Durero véase nuestra contribución; "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

señalada por algunos especialistas³¹⁸ su presencia, especialmente en la pintura del XVI, y creemos que pueden ser precisadas también sus influencias en la escuela madrileña³¹⁹ y valenciana del siglo XVII, pues en ambas se encuentra la huella de sus modelos³²⁰.

En el capítulo dedicado a las bibliotecas de artistas ya hemos visto como las obras de Alberto, sobre todo su Simetría y sus estampas estaban presentes en la practica totalidad de los obradores de los pintores del XVII. Su popularidad era grande y así en pleno siglo XVI, Fray José de Sigüenza nos dice:

"Alberto Durero, hombre de grande ingenio, fue el que dio mucha luz del dibujo y de la pintura a todos sus alemanes y flamencos; y desde entonces comenzaron a mejorarse tanto, que, dexada en gran parte aquella manera antigua, caminan a buen paso a la imitación de los italianos; y, si el natural les ayudara, como a los españoles, o ellos nos prestaran su paciencia y su perseverancia, presto pudieran aprender de los unos y de los otros...En lo que este hombre fue excelente, es en las estampas,

³¹⁸ Para la huella de Durero en el XVI véanse las aportaciones de Diego Angulo Iñiguez; "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 327-330. Del mismo autor "La Virgen el niño..." en Archivo Español de Arte, 1946, p. 64. Sánchez Cantón; F.J.; Durero en España, exp. Alberto Durero, Museo de Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1972. Posteriormente véanse las aportaciones de Ana Avila; "Juan Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas" en Archivo Español de Arte, 208, 1979, pp. 405-424.

³¹⁹ Ejemplo bien interesante e inédito es el de la Sagrada Familia de Domingo de Carrión que copia la Sagrada Familia de Durero estampada en 1497. Véase reproducida esta obra en Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E.; Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1969. Lámina 27

³²⁰ Para un primer estudio de la huella de Durero en la pintura valenciana remitimos a Fernando Benito Doménech; Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1987.

que cortó de su misma mano en metal y en madera con tanta destreza y maestría que ha puesto admiración. Mostró valer tanto en esto, que con solas líneas negras y lo blanco que dexó entre ellas significa cuánto pudieron hacer Apeles y Timantes, y representa las cosas tan vivas como si tuvieran sus colores naturales. No valía menos con la pluma y la tinta que con el buril...³²¹.

Pero la influencia de Durero no es solo importante para entender su huella en la pintura española. También en Italia sus estampas fueron apreciadas e incluso objeto de copia e inspiración por algunos pintores. De este asunto da testimonio Vasari a propósito de Pontormo, quien utilizó las estampas de Durero como algo novedoso. Las palabras del citado tratadista, son bien interesantes, además, para entender que la copia de modelos ajenos no mengua la capacidad del artista y colabora en la evolución y expansión de los estilos. Nos dice Vasari:

"Hacía poco habían llegado a Florencia unos hermosos grabados de Alberto Durero, excelentísimo pintor alemán y único en grabados en cobre y madera; entre otros, se destacaba la serie de la Pasión de Cristo, de una perfección maravillosa, con lujoso despliegue de inventiva en las actitudes y en el ropaje de las figuras y otras originales fantasías. Iacopo se propuso hacer uso de esos grabados en el claustro que estaba por pintar, para su propia satisfacción y a la vez complacer a los artistas florentinos, quienes unánimemente elogiaban estos grabados. Se propuso, por lo tanto, dar a las figuras la expresión, el vigor y la variedad que poseían las de Durero, pero al trocar la

³²¹ Siguenza, Fray J., Fundación del Monasterio de El Escorial, Ed. Madrid, 1963

natural dulzura y la gracia que caracterizaba su estilo por las cualidades del estilo alemán, sus figuras, aunque indudablemente bellas, lo son menos que las de sus trabajos primitivos.

No debe creerse que la actitud de Iacopo sea criticable por haber copiado los cuadros de Alberto Durero, pues esto no significa una falta; por lo contrario, todos los artistas se sirvieron y se sirven continuamente de la producción ajena. El error de Pontormo fue imitar literalmente el estilo alemán en todos los detalles, paños, expresiones y actitudes, debiendo haberse limitado a copiar la composición, ya que él poseía la gracia y la belleza del estilo italiano moderno"³²².

Las estampas de Durero fueron pues muy conocidas en Italia, como se desprende en este parrafo, y además, durante la estancia de Durero en Italia, su mujer se dedicó a vender sus estampas en la feria de Frankfurt³²³. Sus grabados fueron coleccionados y usados por la mayoría de los artistas; el propio Rafael, según testimonio de Ludovico Dolce, transmitido por Pacheco nos dice que "no se avergonzaba de tener sus estampas en su estudio y las alababa grandemente"³²⁴.

Ya hemos visto en el capítulo dedicado a las Bibliotecas como Palomino nos hablaba de cómo Velázquez "inquiría en Alberto Durero la simetría del cuerpo humano". Jusepe Martínez dice también cómo Jerónimo Cosida se valió en sus obras de las

³²² Vasari, G.; Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945, T.II, pp. 307-308

³²³ Rübesaymen, H.E.; Durer, 1962, p. 9. apud María Paz Aguiló; El grabado... Opus Cit. Para la difusión de los grabados de Durero véase también; Erwin Panofsky; The life and Art of Albrecht Dürer, Princeton University Press, 1971

³²⁴ Pacheco, F.; Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda I Hugas, Cátedra, 1990, p. 295.

estampas de Alberto Durero "(que amó mucho a este autor), imitándolas con mucha dulzura y amabilidad, por lo cual fue tenido en mucha estimación"³²⁵. También Carducho ponderó la grandeza de la Pequeña Pasión del artista alemán y en pleno siglo XVII y en Madrid, cuando Cosme III realiza su viaje por España, se advierte también como las estampas de Durero estaban presentes en los cartones de tapices:

"La Trinidad Calzada, San Felipe y otras: La Iglesia (La de la Trinidad) es también buena y el claustro que había sido comenzado de piedra no llegaba más arriba del primer orden. Las paredes de este claustro están adornadas con algunos cartones de tapices que vienen de las estampas de Alberto Durero"³²⁶.

Para Francisco Pacheco las estampas del grabador alemán eran muy adecuadas sobre todo en los perfiles que presentaban sus figuras y a la hora de realizar determinados asuntos como La Huida a Egipto, la Trinidad o la pintura de San Joaquín y Santa Ana. De esta última nos dice Pacheco; "El traje ha de ser el que usan los pintores más cuerdos, tomando por exemplar al gran Alberto Durero en la Vida de Nuestra Señora estampada en madera"³²⁷.

Sin embargo de la misma manera que alaba las estampas de Alberto, también se permite criticar algunos detalles de caracter iconográfico como en el caso de San Juan Evangelista; "no sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su

³²⁵ Martínez, J.; Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, Madrid, 1866, p. 139. Otra edición fue publicada en Barcelona en 1950 con prólogo y notas de Julián Gállego.

³²⁶ Viaje de Cosme III por España, 1668-69, Madrid y su provincia, editada por Angel Sánchez Rivero, Ayuntamiento de Madrid, 1927, p. 24

³²⁷ Pacheco, F.; Opus Cit., p. 572

"no sé que movió al gran Alberto Durero a pintarlo mozo en su Apocalipsis"³²⁸. O que, en el caso de la Virgen, la pinte con vestido tudesco.

Pero las estampas de Durero fueron para Pacheco de gran importancia y no solo para ilustrar con ejemplos sus ideas con respecto al Arte de la Pintura, sino en su propia producción. Sabemos que en su estancia en Madrid, visitó el Escorial y quedó sorprendido por las estampas y dibujos que se guardaban allí. Sobre todo las de Alberto Durero;

"...Y nuestro prudentísimo monarca Filipo segundo estimó, grandemente, sus debuxos. Yo alcancé uno de su mano de un libro que fue de su majestad, digno de suma veneración. Y dice que tenía en grande estima las tablas originales de todo el Apocalipsi, cortadas de mano de Alberto, que se guardan hoy en el Escorial"³²⁹.

Esta admiración que se evidencia, en el Arte de la Pintura, ha pasado inadvertida para la crítica con respecto a su obra, ya que nada más y nada menos que su Crucificado de cuatro clavos³³⁰ (Fig. 4), está tomado directamente de una estampa de Alberto Durero conservada en el British Museum de Londres³³¹ (Fig.

³²⁸ Ibidem, p. 672

³²⁹ Ibidem, p. 553

³³⁰ El Crucificado de Pacheco de 1614 fue dado a conocer por Manuel Gómez Moreno, "El Cristo de San Placido" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1916, pp. 177-188. La versión fechada en 1615 fue dada a conocer por Matías Díaz Padrón, "Un nuevo Cristo Crucificado de Pacheco" en Archivo Español de Arte, 1965, pp. 128-130. Para el estudio de estas obras véase, Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1985, lám. 32 y 33 cat. 135-136

³³¹ Knappe, K.A.; Dürer the complete Engravings, Etchings and Woodcuts, London, Thames and Hudson, 1965, Cat. 102

5).

A la hora de analizar el Crucificado de cuatro clavos con respecto a sus fuentes, Jonathan Brown³³² no recoge que el propio Pacheco en el Arte de la Pintura alude a Durero, como fuente directa. Brown solo señala como precedente el Crucificado de bronce atribuido a Miguel Angel que ya citó por su parte Sánchez Cantón³³³. Recientemente Odile Delenda también ha señalado la relación entre la obra atribuida a Miguel Angel y el Crucificado de cuatro clavos³³⁴.

La verdadera clave en este tema nos la da por un lado, la citada estampa del British que representa a Cristo en la cruz con el supedáneo y los cuatro clavos y cruz plana, y las tres Marías y San Juan, al pié, y por otro el propio testimonio de Pacheco quien en su respuesta a Francisco de Rioja, confiesa explícitamente que vio la estampa en su visita a El Escorial:

"Alberto Durero, diligentísimo, docto y santo artífice, habrá casi cien años que debuxó un crucifixo que yo hallé en un libro de cosas de su mano, que fue de nuestro católico Rey Felipo segundo, con cuatro clavos y el supedáneo, bien así como yo lo executo; cuya autoridad en pinturas sagradas es de grande veneración y poderosa a que se siga su imitación"³³⁵.

³³² Brown, J.; Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981. Capítulo 3; "De la teoría a la práctica: Las artes y la Academia", pp. 91-93

³³³ Sánchez Cantón, F.J.; "Prólogo" a la edición del Arte de la Pintura, Madrid, 1956

³³⁴ Delenda, O.; Velázquez, peintre religieux, Editions Tricorne, Geneve, 1993, pp. 96-108

³³⁵ Pacheco, F.; Opus cit., p. 725. Bonaventura Bassegoda I Hugas ejemplar editor de esta obra, al no conocer la estampa, supuso que la cita de Pacheco, se refiere a algún libro de horas, que difícilmente pudiera ser obra del maestro alemán. Ver p. 725 de la obra citada, nota 17

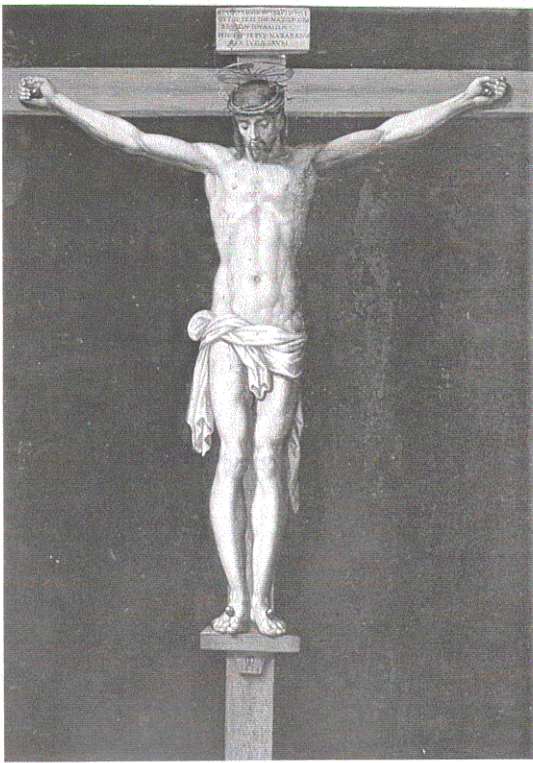


Fig. 4 Francisco Pacheco, Crucificado,
Fundación Gómez Moreno, Granada



Fig. 5 Alberto Durero, Cristo en la cruz,
grabado, British Museum, Londres

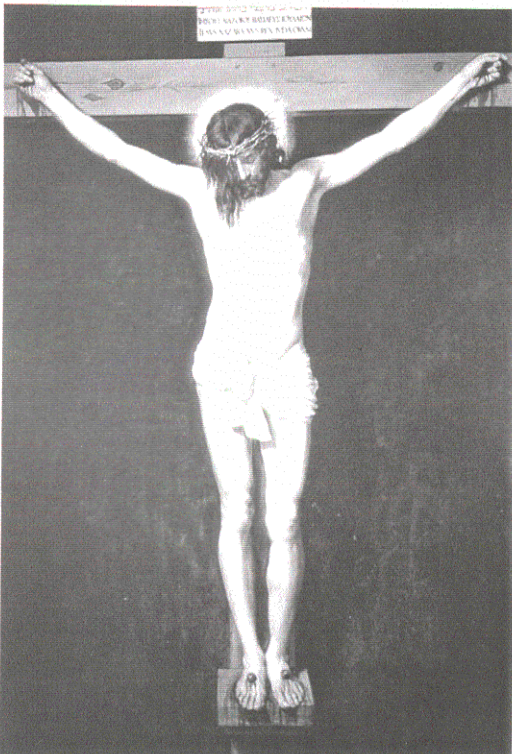


Fig. 6 Diego Velázquez, Crucificado,
Museo del Prado, Madrid

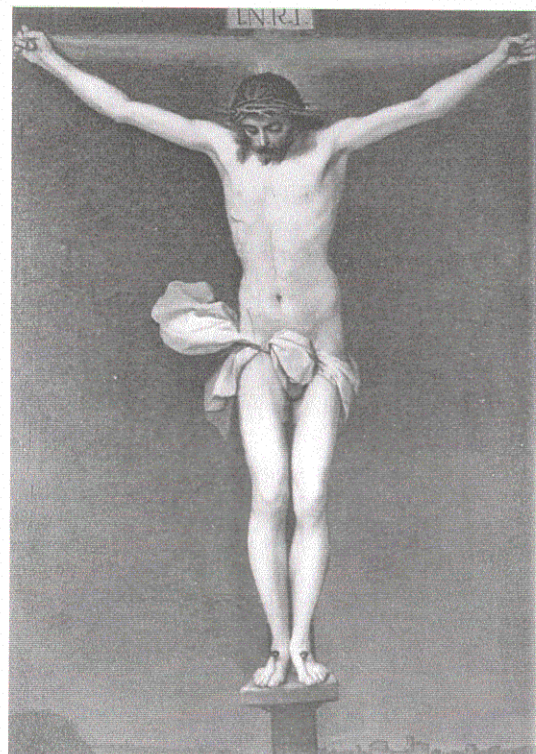


Fig. 7 Alonso Cano, Crucificado, Academia
de San Fernando, Madrid

fuelle de Durero para el Crucificado de los cuatro clavos y segundo, el ejemplo que invita a imitación.

Si comparamos el Crucificado de la Fundación Gómez Moreno, veremos que tanto el rostro de Cristo como el supedáneo, la cruz plana, el paño de pureza, la corona de espinas, los cuatro clavos con las manos entreabiertas y la majestad con que el cuerpo de Cristo reposa, han sido tomadas de la citada estampa, que ha de aceptarse a partir de ahora como el modelo evidente del Cristo de cuatro clavos de la escuela sevillana. Además incluso el dibujo del Calvario de Pacheco³³⁶ que se conserva en la Galería de los Uffizi, mantiene el esquema compositivo de la citada estampa, cuyo crucificado sigue también muy directamente el modelo estudiado con los detalles del supedáneo y paño de pureza. Es en este modelo donde se encuentran todos los particulares que comenta Francisco de Rioja en su carta de 1619:

"Francisco Pacheco...ha sido el primero que estos días en España ha vuelto a restituir el uso antiguo con algunas imágenes de Cristo, que ha pintado, de cuatro clavos, ajustándose en todo a lo que dicen los escritos antiguos; porque pinta la cruz con cuatro extremos y con el supedáneo en que están clavados los pies juntos. Vese plantada la figura sobre él como si estuviera en pie; el rostro con majestad y decoro, sin torcimiento feo, o descompuesto, así, como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor"³³⁷.

³³⁶ Véase estudiado en Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E.; A Corpus of Spanish Drawings, Vol. three, Seville School 1600 to 1650, London, 1985, cat. 98.

³³⁷ Ibidem, p. 719

Posteriormente como ya ha sido apuntado³³⁸ este modelo de Pacheco influirá en los restantes crucificados de la pintura sevillana, particularmente en el de Diego Velázquez, quien al realizar su famoso Crucificado del Museo del Prado en 1631-32 (Fig. 6), mira al de Pacheco, pero sin olvidar que el modelo primigenio se encuentra en Durero. También el Crucificado de Alonso Cano de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Fig. 7) encuentra un paralelo muy directo con la repetidamente citada estampa del grabador alemán, e incluso en el Crucificado de Zurbarán del Museo de Sevilla, de 2,53 x 1,93, o en el Crucificado con donante de 1640 recientemente adquirido por el Prado, también del maestro extremeño, se encuentran ecos directos de la estampa estudiada, tanto en los pliegues del paño de pureza como en la manera en que se ejecutan las manos sobre la cruz.

Y a lo lejos, el Crucificado de Goya del Prado que, a pesar de su carácter más dramático, se inspira en el de Velázquez, sería el último eslabón de la cadena de los cuatro clavos que comienza en la rara estampa de Alberto Durero.

El italiano, sevillanizado, Mateo Pérez de Alesio será artista que se interese bastante por las estampas del grabador de Nüremberg. En el capítulo dedicado al comercio de las estampas, ya vimos como Pérez de Alesio en 1587 se obligaba a pagar a Melchor Riquelme maestro de la librería de la Santa Iglesia Mayor de Sevilla un dinero por entre otras cosas, todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos³³⁹. Escasamente tres años antes que el pintor adquiriera las estampas, se le había encargado la ejecución del colosal San

³³⁸ Brown, J.; Opus Cit., 1981, pp. 94-95

³³⁹ López Martínez, C.; Opus Cit., 1929, p. 192

Cristóbal de la Catedral, que realizaría al fresco, técnica que conocía bien tras haber colaborado en la Capilla Sixtina.

Mesa Gisbert³⁴⁰ ya apuntaron que para realizar la cartela con su firma, sostenida por un loro, que se sitúa sobre una puerta en el colosal San Cristóbal de la Catedral (Fig. 8), Alesio acudió al grabado de Durero de Adán y Eva de 1504³⁴¹ (Fig. 9) seleccionando de este el loro y la cartela que se sitúa sobre una rama que sostiene Adán. Pero incluso la figura del San Cristóbal (Fig. 10) parece haber sido realizada por Alesio apoyándose en otra estampa de Durero del mismo asunto realizada hacia 1500³⁴² (Fig. 11).

Como en otras ocasiones la estampa se ha invertido y de ella procede tanto el tipo físico del San Cristóbal, así como el brazo apoyado en la cintura y elementos como la botonadura del traje. Incluso el monje que, en el segundo término, porta una lucerna, aparece traspuesto en el fresco. La iconografía de San Cristóbal que se represente en la pintura sevillana, seguirá esta estampa, como se advierte también en el de Francisco Varela del Gobierno Civil de Sevilla³⁴³.

Otro autor que evidencia la huella de Durero en su obra es Juan Sánchez Cotán, artista que por otro lado delata en su

³⁴⁰ Mesa, J. de y Gisbert, T.; "Mateo Pérez de Alesio" en Cuadernos de Arte y Arqueología, 2, La Paz, 1972, pp. 51-56. Posteriormente véase; Juan Miguel Serrera; "Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 370. Aquí se encuentran interesantes relaciones entre el San Cristóbal y la obra de Alesio en Italia en el oratorio del Gonfalone

³⁴¹ Bartsch, A.; The Illustrated Bartsch, Albrecht Dürer, T. 10, New York, 1980, p. 9

³⁴² Ibidem, p. 199

³⁴³ Véase reproducido en Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana..., Opus Cit., 1985, lám. 184



Fig. 8 Mateo Pérez de Alesio, San Cristóbal, detalle, Catedral de Sevilla



Fig. 9 Alberto Durero, Adán y Eva, detalle, grabado



Fig. 10 Mateo Pérez de Alesio, San Cristóbal, Catedral de Sevilla



Fig. 11 Alberto Durero, San Cristóbal, grabado

estilo esos perfiles quebrados y secos que muestran las estampas de Durero. Es habitual observar en los ángeles de sus rompimientos de gloria, tipos semejantes a los que Durero muestra en sus estampas. Así es evidente el paralelo entre los Angeles con el Santo Rostro de la Cartuja de Granada (Fig. 12) y los que muestra la estampa del mismo tema de Durero de 1513³⁴⁴ (Fig. 13). Sobre todo el ángel volandero de la derecha, presenta un vuelo en la falda muy similar al que presenta la estampa del grabador alemán, aunque el resto de la composición está interpretada con mayor libertad³⁴⁵.

Más literal en la copia es el caso de la Aparición de San Pedro a los Cartujos (Fig. 14) de la serie de Mártires Cartujos perteneciente a la Cartuja de Granada de 1615. Aquí para la figura de San Pedro predicando, Sánchez Cotán se ha inspirado con extraordinaria fidelidad en la famosa estampa de Durero de San Felipe de 1526³⁴⁶, (Fig. 15) solo que como en tantas ocasiones se ha invertido el modelo. Si se observa el rostro de San Pedro, sobre todo la túnica y los plegados han sido realizados tal y como aparecen en la estampa, pero ha eliminado el libro sagrado y la vara con la cruz que lleva el santo en la estampa³⁴⁷. Este mismo grabado de San Felipe fue utilizado también por Zurbarán, artista para el que las estampas de Durero fueron de gran

³⁴⁴ Ibidem, p. 22

³⁴⁵ Este paralelo fue ya advertido por Angulo Iñíguez, D. y Pérez Sánchez, A.E.; Pintura toledana del primer tercio del siglo XVII, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1972, p. 55

³⁴⁶ Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 43

³⁴⁷ Navarrete Prieto, B.; "Las Fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1994, pp. 453-456

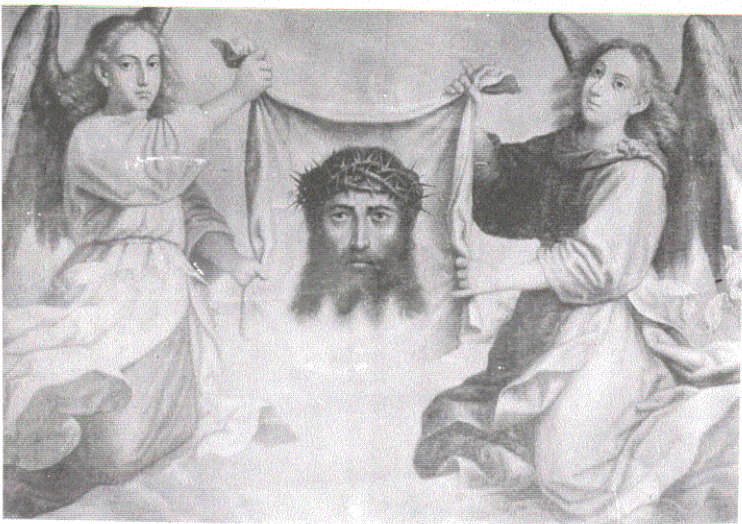


Fig. 12 Juan Sánchez Cotán, Angeles con el Santo Rostro, Cartuja, Granada



Fig. 13 Alberto Durero, Angeles con el Santo Rostro, grabado



Fig. 14 Juan Sánchez Cotán, Aparición de San Pedro a los Cartujos, Cartuja, Granada



Fig. 15 Alberto Durero, San Felipe, grabado

importancia, ya que, como veremos, las utilizó una y otra vez, siendo el artista español que más ha copiado a Durero en el siglo XVII.

Para la realización del San Andrés del banco del retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Zafra (Badajoz), (Fig. 16) Zurbarán utilizó el citado grabado de San Felipe de Durero añadiendo la cruz aspada al fondo como atributo de San Andrés y sustituyendo la vara con la cruz. En esta ocasión se conserva el libro que porta San Felipe en el grabado³⁴⁸.

Otra figura del banco de este retablo de Zafra, el San Bernabé, (Fig. 17a) también depende directamente de un grabado de Durero. En esta ocasión selecciona la figura de Jesús de la estampa de 1506 Jesús despidiéndose de su madre³⁴⁹ (Fig. 17b) de la serie de estampas de la Vida de la Virgen. Si comparamos los plegados de la túnica de Cristo sobre todo la parte derecha del brazo y la parte de abajo de la túnica descubriremos de donde proceden las telas quebradas de Zurbarán³⁵⁰.

Otro grupo de obras que dependen en su esquema compositivo de las estampas de Durero está en las Virgenes con el niño. Angulo ya evidenció este paralelo entre La Virgen con el Niño dormido del Marqués de Unzá (Fig. 18) y el grabado de la

³⁴⁸ Pita Andrade, J.M.; "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 64-65, 1965, p. 246. No vemos clara, sin embargo, la relación que propone este autor con respecto al San Pedro Tomás del Museo de Bostón y la estampa de San Felipe.

³⁴⁹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 187

³⁵⁰ Este retablo fue restaurado en el Instituto Central de Restauración véase; Catálogo de Obras Restauradas 1965-1966, Sección de Pintura, Madrid, 1968, p. 136



Fig. 16 Zurbarán, San Andrés, retablo de Zafra



Fig. 17a Zurbarán, San Bernabé, retablo de Zafra



Fig. 17b Alberto Durero, Jesús despidiéndose de su madre, detalle, grabado

Virgen del mono de Durero³⁵¹, (Fig. 19) así como la dependencia también evidente con la Virgen con el Niño y San Juanito del Museo de Bilbao (Fig. 20). En ambas obras la mano de la Virgen y el rostro se presentan en análoga disposición a como se encuentran en el grabado de Durero. En el caso de la Virgen con el niño y San Juanito de Bilbao los paralelos se evidencian también en las piernas de la Virgen y el rostro del niño.

Pero los grabados de Durero también fueron objeto de atención por Zurbarán para realizar sus fondos arquitectónicos. Este es el caso de La Presentación de la Virgen en el templo que se encuentra en El Escorial (Fig. 21). Para esta obra se había señalado -creemos que erroneamente- el grabado de Cornelis Cort del mismo asunto como fuente de inspiración³⁵². La estampa de Cort mucho más nerviosa no presenta, por otra parte, los detalles arquitectónicos que se encuentran en el grabado perteneciente a la serie de la Pequeña Pasión, Jesús delante de Pilatos (1509-1511)³⁵³ (Fig. 22). Si comparamos detalles como las escaleras o la disposición de los elementos arquitectónicos del fondo, arcadas y columnas, así como la distribución de las figuras en la escena , comprenderemos como la obra de Zurbarán ha sido realizada teniendo presente esta estampa de la Pequeña Pasión³⁵⁴.

³⁵¹ Angulo Iñíguez, D.; "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1944, pp. 7-9. Véase el grabado en Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 39

³⁵² Serrera, J.M.; Cat. Exp. Zurbarán, Madrid, Museo del Prado, 1988, p. 174, cat. 18

³⁵³ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 126

³⁵⁴ Con respecto al personaje de la derecha en primer término que aparece con turbante , ya demostramos que provenía directamente de una estampa de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck. Véase nuestro artículo; "Algo Más sobre Zurbarán" en Goya, 251, 1996



Fig. 18 Zurbarán, La Virgen con el Niño dormido, Col. Marqués de Unzá



Fig. 19 Alberto Durero, Virgen del Mono, grabado

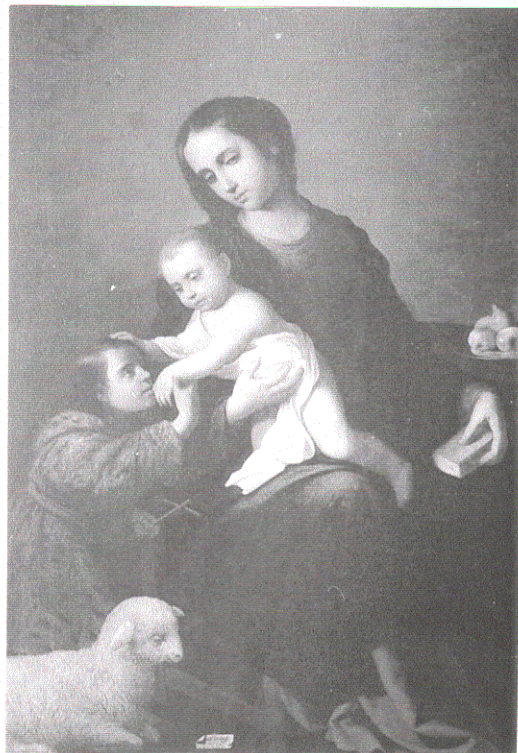


Fig. 20 Zurbarán, Virgen con el Niño y San Juanito, Museo de Bilbao

Con respecto a la obra compañera de ésta, Jesús ante los doctores, (Fig. 23) que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, Zurbarán pudo utilizar también la estampa de la Pequeña Pasión de Durero, Jesús ante Anás³⁵⁵, (Fig. 24) sirviendo los elementos arquitectónicos como pretexto para disponer la columna y arcadas que aparecen al fondo de esta obra. También aquí la distribución de los grupos obedece a la que aparece en el citado lienzo³⁵⁶.

Esa Pequeña Pasión de Durero será fuente importante para entender a gran cantidad de los modelos de Zurbarán como hace poco precisamos³⁵⁷. En este sentido es bien interesante poder analizar la serie de Los Hijos de Jacob pues alguno de sus personajes están sacados de la Pequeña Pasión.

Cuando Cesar Pemán dio a conocer la serie ya apuntó la posible dependencia de grabados en los modelos diciendo que "esta serie ofrecía pocas dudas de derivar de un modelo flamenco y holandés, entre los que el atuendo en cuestión es frecuente, precisamente para caracterizar a los judíos"³⁵⁸. En el apartado correspondiente estudiaremos la filiación de las demás pinturas

³⁵⁵ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 123

³⁵⁶ También en esta obra ha sido puntualizado el modelo utilizado por Zurbarán para el personaje de primer término en las estampas de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, siendo el mismo que el Dan de los hijos de Jacob. Véase Gabriele Finaldi; "Las Doce Tribus de Israel. Reencuentro familiar en el Museo del Prado" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995, p. 17

³⁵⁷ Navarrete Prieto, B.; "Otras fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

³⁵⁸ Pemán, C.; "La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 83, 1948, pp. 153-172. Para el estudio de esta serie en relación a sus fuentes iconográficas remitimos al lector a nuestro texto en el catálogo; Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Museo del Prado, Madrid, 1995.



Fig. 21 Zurbarán Presentación de la Virgen en el templo, El Escorial, Museo



Fig. 22 Alberto Durero, Jesús ante Pilatos, grabado



Fig. 23 Zurbarán, Jesús ante los Doctores, Museo de Sevilla



Fig. 24 Alberto Durero, Jesús ante Anás, grabado

relacionandolas con estampas de G. Jode y de Philippe Galle (Fig. 397 y ss.).

Con respecto a los modelos tomados de las estampas de Durero, Zurbarán utilizó, para realizar a Benjamín, (Fig. 25) la estampa de la Pequeña Pasión, Los preparativos de la Crucifixión³⁵⁹, (Fig. 26) trasponiendo al lienzo al personaje que se encuentra a la izquierda contemplando la escena con una cantimplora en la mano. Si observamos ambas figuras, el turbante y la indumentaria son similares, añadiendo Zurbarán ciertos detalles en telas y lazos para configurar el atuendo de Benjamín. El rostro difiere del modelo que presenta la estampa, pues el personaje barbado que allí aparece se transforma en el delicado semblante de Benjamín que nos mira de manera desafiante. En este ejemplo la estampa de Durero ha servido a Zurbarán para trasponer ese estilo seco y quebrado que se advierte en su obra y que como hemos visto se encuentra en la obra del grabador germánico.

Otra figura de la serie de Los Hijos de Jacob que ha sido realizada siguiendo la Pequeña Pasión es la de Nephtalí (Fig. 27) que se configura tomando como modelo la estampa de Cristo apareciéndose a la Magdalena³⁶⁰ (Fig. 28). En esta ocasión el pintor extremeño escoge la figura de Cristo, tomando su postura, indumentaria y pala al hombro, así como el pie adelantado para realizar su Nephtalí.

Pero la Pequeña Pasión de Durero sería empleada igualmente por los oficiales del obrador de Zurbarán, en la serie de Los Hijos de Jacob que se encuentran actualmente en la ex-casa de los Muñecos de Puebla. Esta serie de obras fue estudiada

³⁵⁹ Bartsch, A.; Opus cit., 1980, p. 134

³⁶⁰ Ibidem, p. 142



Fig. 25 Zurbarán, Benjamín,
Bourne, Col. part.



Fig. 26 Alberto Durero, Preparativos para la
Crucifixión, detalle, grabado



Fig. 27 Zurbarán, Nephtalí,
Obispado de Durham



Fig. 28 Alberto Durero, Jesús apareciéndose
a la Magdalena, detalle grabado

por Bonet quien las consideraba como del taller del maestro³⁶¹. Algunos de los hijos de Jacob, José y Dan, especialmente, siguen en sus modelos a los de Durham, y los demás han sido realizados teniendo presentes otras estampas, como ocurre con Nephtalí que ha sido realizado siguiendo el emblema de Zetho y Anfión de Otto Vaenius del Theatro Moral de la vida Humana como veremos (Fig. 410-411).

En el caso de Zabulón, (Fig. 29) ha sido realizado teniendo presente la estampa de Durero de Jesús ante el Pueblo³⁶², (Fig. 30) de la Pasión grabada. Se encuentra Zabulón con el astrolabio en una mano y el ancla en la otra, aludiendo a su condición de marinero, tal y como lo reflejaba la bendición paterna; "habitará la costa del mar"³⁶³.

En el obrador del maestro se supo utilizar de la citada estampa, al personaje que se encuentra a la derecha contemplando a Cristo. Si observamos la indumentaria, así como el gorro y las botas, se advierte que son idénticas a las que aparecen en el ropaje del Zabulón. Bonet ya precisó en el citado artículo la dependencia medieval de la ropa señalada. Esta serie de pinturas tuvieron eco en el México del XVII a juzgar por otra de Hijos de Jacob que se conserva en la colección Gerlero de México. Son nueve cobres de 29 x 37 cm. que copian las obras de Puebla con gran tosquedad. Solo uno de ellos difiere, y probablemente sea

³⁶¹ Bonet Correa, A.; "Obras zurbaranescas en México" en Archivo Español de Arte, 1964, pp. 159-68. En la Ex-casa de los Muñecos de Puebla, Museo Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla, se conservan Doce obras sus medidas son 1,92 x 1, 05m y se catalogan de manera errónea como "Escenas bíblicas, serie de patriarcas, siglo XVIII". Están en malísimas condiciones de conservación. Agradezco esta información al Dr. Rodríguez Miaja.

³⁶² Bartsch, A.; Opus Cit., p. 14

³⁶³ Sagrada Biblia, Génesis 48-49



Fig. 29 Obrador de Zurbarán, Zabulón, Museo Universitario de Puebla

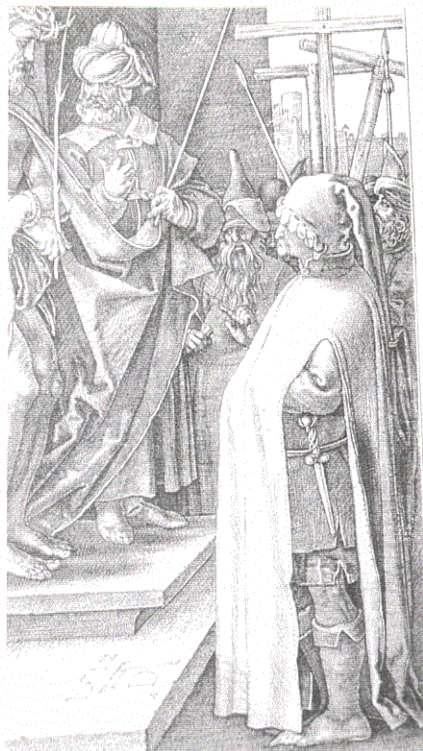


Fig. 30 Alberto Durero, Jesús ante el Pueblo, detalle, grabado



Fig. 31 Zurbarán, Santa Isabel de Portugal, Museo del Prado Madrid



Fig. 32 Alberto Durero, Boda española, detalle, grabado

éste copia de alguno de los que faltan en Puebla. Las obras sobre cobre serían realizadas probablemente por algún maestro provincial copiando los modelos recién venidos de Sevilla.

Dentro del mundo de las series pictóricas y de su dependencia a estampas, las Santas Mártires realizadas por Zurbarán, encuentran también en algunos de sus modelos y detalles, dependencia directa con las estampas de Durero, concretamente con la estampa de la Boda española del Arco de Triunfo del Emperador Maximiliano I de hacia 1515³⁶⁴ (Fig. 32). Si analizamos la Santa Isabel de Portugal del Museo del Prado (Fig. 31) y la comparamos con la Dama que aparece a la derecha de la citada estampa de la Boda Real, observaremos como el hilo de perlas, así como los apretadores e incluso la disposición de las manos y la saya de brocatel encuentran una evidente afinidad. Para esta obra Martin Soria había señalado como modelo una estampa de Santa Cecilia de Pieter de Baillin³⁶⁵. Pensamos que sería más correcto relacionar la Santa Isabel del Prado con el aludido modelo de Durero, aunque el grabado de Baillin pudo proporcionar ese sentido procesional que caracteriza a las Santas de Zurbarán.

Pero aparte del evidente eco dureriano que presentan las Santas zurbaranescas, nuestro pintor estuvo también influido para la realización de las mismas, por las danzas que para la festividad del Corpus se celebraron en la ciudad de Sevilla³⁶⁶.

³⁶⁴ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 233

³⁶⁵ Soria, M.S.; Opus Cit., 1948, p. 256

³⁶⁶ Sobre este particular véase; Sánchez Arjona, J.; Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, Sevilla, 1898. Del mismo autor; El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887. Especial interés en lo referente a las Danzas del Corpus en; Sentaurens, J.; Seville et le theatre de la fin du

Así tanto la Santa Isabel de Hungría del Prado como la Santa Casilda del Museo Thyssen se relacionan muy directamente con la indumentaria que en 1630 se emplea para la danza de Las Gitanas de Ambrosio de Aguilar:

"Con 13 personas, con el tañedor, con sayas de tafetán guarnecidas con pasamanos de plata, y mantos grandes de tafetán de cuatro varas, con argentería y mangas labradas de colores, con sus rodela en las cabezas, con rosas y flores y cintas de resplandor"³⁶⁷.

Siguiendo con la influencia de Durero en la obra de Zurbarán y de la Pequeña Pasión en concreto, Soria³⁶⁸ apuntó certeramente la dependencia de la Cena de Emaús del Museo de la Academia de San Carlos de México (Fig. 33) con la misma estampa de la Pequeña Pasión de hacia 1509-11³⁶⁹ (Fig. 34). Dicha estampa presenta en germen los elementos iconográficos del lienzo de la Academia de San Carlos, tanto en la disposición de las figuras como en los enseres que se hallan sobre la mesa, así como el modo en como Cristo parte el pan.

Otro paralelo que apuntó también Soria³⁷⁰ fue el del Nacimiento de la Virgen que se encuentra actualmente en la Norton

Moyen âge à la fin du XVIIe siècle, Burdeos, 1984. Para las Santas, el corpus y el control inquisitorial véase; H. Okada; "Las imágenes de Santas y el control iconográfico por la iglesia en la Sevilla de la época contrarreformista" en Bulletin of Arts (Naruto University of Education), Japón, VI, 1994, pp. 13-32

³⁶⁷ Sentaurens, J.; Opus Cit., 1984, p. 1.192

³⁶⁸ Soria, M.S.; Opus Cit., XXXI, 1949, p. 74. Posteriormente véase; Santiago Sebastián; "grabado inspirador de un Zurbarán de la Academia de San Carlos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 46, 1976, pp. 67-69

³⁶⁹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 143

³⁷⁰ Soria, M.S. Opus cit., XXXI, 1949, p. 74



Fig. 33 Zurbarán, Cena de Emaus, México, Academia de San Carlos



Fig. 34 Alberto Durero, Cena de Emaús, grabado



Fig. 35 Zurbarán, Nacimiento de la Virgen, The Norton Simon Foundation, Pasadena



Fig. 36 Alberto Durero, Nacimiento de la Virgen, grabado

Simon Foundation en Pasadena (Fig. 35). Para dicha obra Zurbarán se inspiró en el Nacimiento de la Virgen de la serie de estampas de la Vida de la Virgen realizada antes de 1506³⁷¹ (Fig. 36). Si observamos la figura de la anciana que sostiene a la niña en sus brazos, así como la figura de la que se encuentra a la izquierda con un paño y sobre todo la postura de la Santa Ana en la cama y el cortinaje, han sido realizados siguiendo muy directamente la citada estampa de Durero.

Otra obra en la que hemos encontrado la huella de Durero es en el Martirio de Santiago del Prado (Fig. 37) pues el personaje que aparece a la izquierda con capucha y nariz ganchuda, ha sido realizado siguiendo al que aparece en el centro y al fondo en el grabado de 1513³⁷² de San Pedro y Juan curando a un leproso³⁷³ (Fig. 38). En esta ocasión, como en tantas otras, el modelo ha sido invertido manteniendo su mismo tipo físico y el gorro puntiagudo. Este tipo de tocados, que se repiten en la obra de Durero fueron utilizados en varias ocasiones por

³⁷¹ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 175

³⁷² Ibidem, p. 16

³⁷³ Ver ficha de J.M. Serra en ; Museo del Prado. Últimas adquisiciones, Madrid, 1995, Cat. 6, p. 33. Diferimos completamente del parecer de J.M. Serra quien piensa que este personaje proviene de la Circuncisión de Durero perteneciente a la Vida de la Virgen. Tampoco nos convence el empleo aquí por parte de Zurbarán de las dos estampas que se citan del Martirio de Santa Catalina grabadas por Anton Wierix, ya que los modelos de esta obra con personajes y reyes a la morisca proceden directamente de los modelos de Maarten van Heemskerck grabados por Philippe Galle, como demostramos en su día, relacionándolos con los Hijos de Jacob, concretamente con José. En cambio si nos parece convincente la idea -vista ya por nosotros- de situar la cabeza del perro en el extremo del cuadro, idea que se encuentra en La Adoración de los Reyes de la serie de la Vida de la Virgen de Durero y que además se encuentra en obras que Zurbarán pudo ver en Sevilla como en el Tríptico de Frans Francken del Museo de Sevilla que procedía del Hospital de las Bubas. En esta obra se presenta la misma solución de situar la cabeza del perro a un lado.



Fig. 37 Zurbarán, Martirio de Santiago
detalle, Museo del Prado, Madrid



Fig. 38 Alberto Durero, San Pedro y San Juar
curando a un leproso, detalle, grabado



Fig. 39 Zurbarán, Circuncisión,
detalle, Museo de Grenoble



Fig. 40 Alberto Durero, Jesús en la cruz,
detalle, grabado

Zurbarán.

Fue Guinard³⁷⁴ quien también advirtió el dibujo cortante, casi dureriano, en otra obra de Zurbarán realizada en su estapa final madrileña, concretamente el Santo Tomás de Villanueva dando limosna de colección particular de Madrid. Aquí el artista ha empleado el mismo modelo anteriormente comentado para realizar el perfil narigudo de la anciana que aparece con un tocado similar en la parte izquierda de la obra.

Este mismo carácter de dibujo cortante es el que se aprecia en la Circuncisión del Museo de Grenoble, que perteneció a la Cartuja de Jerez³⁷⁵, pues para realizar al personaje que se encuentra a la derecha portando una vela (Fig. 39) nuestro pintor acudió al personaje de Durero que se halla a la derecha y en la misma actitud en el grabado de la Pequeña Pasión: Jesús en la cruz³⁷⁶ (Fig. 40). El perfil del gorro puntiagudo con el doblez que oculta el ojo, así como la barba y la manera en como porta una lanza en el grabado, que se convierte en una vela en el lienzo, presenta una identidad absoluta, lo que confirma la hipótesis que planteábamos en un trabajo anterior³⁷⁷: Para realizar las telas, plegados e incluso los tipos físicos el ingrediente dureriano será fundamental en la obra de Zurbarán.

Pero es oportuno advertir que incluso en ocasiones las estampas de Durero han servido al pintor de Fuente de Cantos para

³⁷⁴ Guinard, P., "Aportaciones críticas de obras zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 1964, p. 124

³⁷⁵ Para el estudio de las obras de este conjunto y de sus fuentes véase nuestro estudio: "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez" en Zurbarán: Estudio y Conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez, I.P.H.E., Madrid, 1996

³⁷⁶ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 135

³⁷⁷ Navarrete Prieto, B.; Opus Cit., 1994

solventar problemas anatómicos. Este es el caso de Hércules dando muerte al Rey Gerión de su serie de los trabajos de Hércules (Fig. 41).

Es evidente que para la anatomía de Hércules, así como para plasmar la desnudez de su cuerpo, Zurbarán tomó como modelo la que aparece en el grabado de Durero de Hércules de hacia 1498³⁷⁸ (Fig. 42). La única diferencia en la estampa se encuentra en que la pierna derecha de Hércules se halla adelantada hacia el espectador y en el de Zurbarán lo está en profundidad.

Una última relación entre Durero y Zurbarán, que consideramos más problemática, fue la establecida por Pita Andrade³⁷⁹ entre la Melancolía de Durero³⁸⁰ y la figura de la Virgen en la Casa de Nazareth que se conserva en el Museo de Cleveland y de la que se conocen varias versiones más pobres. Es evidente que entre la figura de la Virgen, que se encuentra a la derecha pensativa por los futuros sucesos del Salvador, y la de la melancolía de Durero existe una relación en cuanto a la actitud y al ambiente de calma y serenidad que inunda ambas escenas.

Demostrada la utilización una y otra vez del grabador de Nüremberg por Zurbarán no tiene nada de extraño que nuestro artista guardara en su cabeza esta estampa a la hora de realizar esta obra, aunque no pueda señalarse una dependencia tan evidente como en otros casos.

Otro artista que denota en su obra el empleo de fuentes grabadas, es el flamenco afincado en Sevilla Pablo Legot, como

³⁷⁸ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 64

³⁷⁹ Pita Andrade, J.M.; Opus Cit., 1965, p. 246

³⁸⁰ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 65

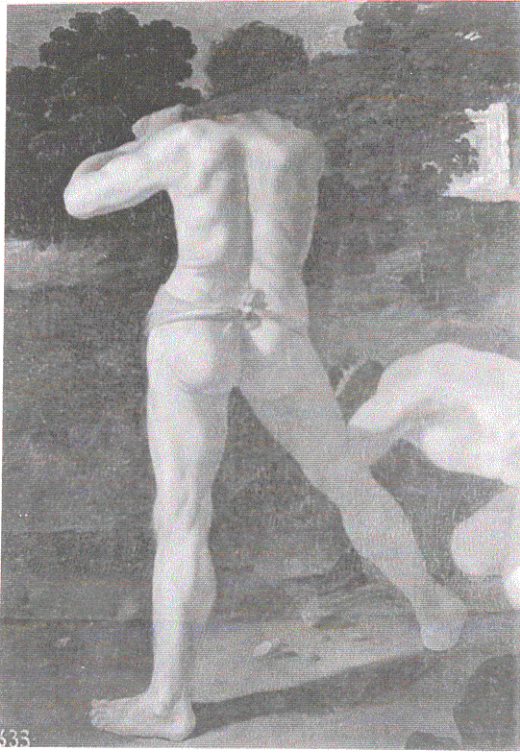


Fig. 41 Zurbarán, Hércules y Gerión, detalle, Museo del Prado, Madrid



Fig. 42 Alberto Durero, Hércules, detalle, grabado



Fig. 43a Pablo Legot, Visitación, Parroquia de Espera



Fig. 43b Alberto Durero, Visitación, grabado

ya ha sido apuntado³⁸¹. Para la realización de la Visitación de la Parroquia de Espera (Fig. 43a) es evidente que Legot acudió al grabado del mismo asunto de Durero de hacia 1506³⁸², (Fig. 43b) pues tanto los ropajes como las actitudes dependen del citado grabado, aunque alterando la posición de los brazos en la Virgen y Santa Isabel.

En cuanto a la Adoración de los Pastores también de la Parroquia de Espera, que estudiaremos también en el capítulo de Cornelis Cort, Pablo Legot ha utilizado de manera muy libre la estampa de la Pequeña Pasión, Jesús en el escarnio, de hacia 1509-11³⁸³, ya que tanto el individuo que a la derecha toca la flauta como el que a la izquierda toca el tambor proceden a lo lejos de esta estampa.

Más literal en su trasposición es el caso de una Sagrada Familia con San Pablo atribuida a Herrera el Viejo³⁸⁴, (Fig. 44) pues en este caso se ha utilizado con extraordinaria fidelidad la Sagrada Familia de Durero de 1511³⁸⁵ (Fig. 45) convirtiendo nuevamente el prototipo germánico de la estampa, en algo tocado de un naturalismo incipiente.

Alonso Cano es artista que utiliza también con frecuencia los modelos ajenos, Palomino nos lo recordaba en su famoso parrafo: "No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque

³⁸¹ Valdivieso-Serrera; Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1985, p. 283, cat. 5 y cat. 6

³⁸² Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 179

³⁸³ Ibidem, p. 125

³⁸⁴ Compareció en subasta pública en Sotheby's de Londres el 15-XII-1982, cat. 47

³⁸⁵ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 191



Fig. 44 Anónimo, atribuida a Herrera el Viejo, Sagrada Familia, Comercio



Fig. 45 Alberto Durero, Sagrada Familia, grabado



Fig. 46 Alonso Cano, Virgen con el Niño, Museo del Prado, Madrid



Fig. 47 Alberto Durero, Virgen con el Niño grabado

quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente respondía: "Hagan otro tanto, que yo se lo perdono" y tenía razón porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto"³⁸⁶.

El caso más evidente fue el estudiado por María Elena Gómez Moreno³⁸⁷ en la Virgen con el Niño del Museo del Prado (Fig. 46) pues Cano realizó esta obra siguiendo la estampa del mismo asunto de Durero de 1520³⁸⁸ (Fig. 47). Lo sorprendente es observar como en este caso la estampa no es más que un pretexto, pues la obra de Cano, difiere completamente en sensibilidad y concepto, observándose como "por última, lo que hacía ya no era lo que había visto".

Tanto la postura de la Virgen, el cabello, los plegados y la cabeza son idénticos a la de Durero, difiriendo el niño que reposa en los brazos, tratando su desnudo con una delicadeza naturalista bien distintos del fajado de su modelo.

Especial atención requiere la figura de Diego Velázquez con respecto a la huella que las estampas de Durero dejan en su obra. Desde que D. Diego Angulo publicara su ejemplar y novedoso librito Velázquez. Como compuso sus principales cuadros en 1947 pocos han sido los avances en este sentido, pues en esta obra se

³⁸⁶ Palomino, A.; Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, ed. de 1947, p. 988

³⁸⁷ Gómez Moreno, M.E.; Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en Junio de 1954, Madrid, 1954, p. 54, n. 21. Posteriormente Nina Ayala Mallory lo da como inédito sin advertir que la relación fue apuntada por María Elena Gómez Moreno. Véase Ayala Mallory, N.; "Notas sobre Alonso Cano" en Goya, 180, 1984, pp. 347-349

³⁸⁸ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 35

recoge el débito entre Durero y Velázquez en ejemplos bien concretos. Honradamente poco podemos añadir a lo ya dicho por D. Diego; solo algunas precisiones en relación a otras fuentes utilizadas por el pintor de Felipe IV.

Uno de los más llamativos fue el de San Antonio y San Pablo ermitaños³⁸⁹ (Fig. 48) que conserva el Museo del Prado pues no cabe la menor duda de que Velázquez utilizó la misma estampa que Durero realiza hacia 1504³⁹⁰ (Fig. 49). Si comparamos la actitud y disposición de ambos santos ermitaños y sobre todo el cuervo que porta el pan, observaremos la relación entre las dos obras. La única diferencia estriba en el paisaje del fondo que se convierte en la obra del Prado en un característico y profundo fondo velazqueño con la representación de la geografía que caracteriza a los paisajes velazqueños. Pero mayor interés aún presenta la precisión que realizó D. Diego con respecto a la paternidad de la línea del horizonte, así como la distribución de la masa boscosa, pues deriva también de otra estampa de Durero en este caso del Anuncio a San Joaquín por el ángel de 1506³⁹¹ (Fig. 50). Esta estampa invertida ofrece tanto los perfiles de los montes como del árbol que se sitúa a la derecha, también son interesantes las relaciones que formula el citado crítico en

³⁸⁹ Angulo Iñiguez, D.; "El San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer" en Archivo Español de Arte, 1946, pp. 18-34. Anteriormente y en relación a Durero véase también del mismo autor; "El San Simón atribuido a Velázquez de la Colección Schaffer de Nueva York" en Archivo Español de Arte, 1945, p. 233. Posteriormente véase del mismo autor; Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1947. Aquí se recogen buena parte de las relaciones de las que ahora nos hacemos eco.

³⁹⁰ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 202

³⁹¹ Ibidem, p. 173



Fig. 48 Velázquez, San Antonio y San Pablo ermitaños, Museo del Prado, Madrid



Fig. 49 Alberto Durero, San Antonio y San Pablo ermitaños, grabado



Fig. 50 Alberto Durero, Anuncio a San Joaquín por el ángel, grabado

relación con la obra de Patinir.

La Rendición de Breda o Las Lanzas también presentan algún elemento que ha sido tomado de Durero. Nos referimos al caballo que se sitúa a la derecha de la composición, pues según Angulo es probable que Velázquez utilizara aquí el grabado de Durero de 1505 de El Gran Caballo³⁹². Sobre este particular consideramos conveniente puntualizar que este mismo caballo en idéntica actitud se encuentra en la obra de Rubens del Hijo Pródigo realizada entre 1612-15 y conservada en el Museo de Amberes. Nos referimos al caballo que se encuentra en el extremo izquierdo del cuadro de Rubens³⁹³.

El caso de la Coronación de la Virgen de Velázquez del Prado (Fig. 51) fue también estudiado por Angulo relacionando esta obra con la estampa de Durero de la Asunción de la Virgen de 1510³⁹⁴ (Fig. 52). Este grabado ofrece a Velázquez tanto los esquemas compositivos como el característico plegado que se advierte en sus telas quebradas de una manera muy similar a como Durero lo hace. Angulo también puso en relación con la obra de Velázquez la Coronación de la Virgen del Greco que conserva el Prado, aunque, como dijo el citado autor, ambas pueden proceder de la misma fuente: Durero.

Otro paralelo bien interesante es el que se advierte en el caso del Cristo atado a la columna de Velázquez que conserva la National Gallery de Londres (Fig. 53). En esta obra la figura del ángel mancebo que acompaña al alma cristiana pudo

³⁹² Ibidem, p. 84

³⁹³ Véase reproducida en Adolf Rosenberg; P.P. Rubens, Klassiker der Kunst, Stuttgart und Leipzig, 1906, p. 67

³⁹⁴ Bartsch, A.; Opus Cit., 1980, p. 189



Fig. 51 Velázquez, Coronación de la Virgen, Museo del Prado, Madrid



Fig. 52 Alberto Durero, Asunción de la Virgen detalle, grabado



Fig. 53 Velázquez, Cristo atado a la columna, National Gallery, Londres, detalle



Fig. 54 Alberto Durero, Angel que abre la puerta del abismo, detalle, grabado

ser realizado por Velázquez siguiendo la figura del Ángel que abre la puerta del abismo³⁹⁵ perteneciente al Apocalipsis del maestro alemán (Fig. 54). Angulo no está plenamente convencido en esta ocasión, aunque la figura del ángel, invertida, encuentra un paralelo directo con el del cuadro de Londres. Además demostrado el sucesivo empleo por parte de Velázquez de las estampas del citado grabador, no tiene nada de extraño que éstas influyeran en su obra de una manera más o menos fiel.

Gran interés presenta el paralelo apuntado también por el mismo autor acerca del Bufón Calabacillas (Fig. 55) y la estampa del Desesperado de hacia 1516³⁹⁶ (Fig. 56). Aparece Don Juan Calabazas sentado y en una postura de piernas realmente muy similar a la que Durero plasma en la figura de la aludida estampa. Incluso el misterio que inunda la composición velazqueña, encuentra su feliz paralelo en el Desesperado que aparece desnudo mientras que Calabacillas está vestido conforme se estilaba en el Madrid cortesano.

En cuanto al paralelo apuntado por Sánchez Cantón para el Príncipe Baltasar Carlos con respecto al grabado de Durero de El Correo³⁹⁷, pensamos que es más difícil de aceptar. Recientemente³⁹⁸ hemos planteado un nuevo paralelo formal para esta obra velazqueña en el libro de Thibault; Académie de L'espée, que versa sobre el manejo de la espada exigible a cualquier

³⁹⁵ Ibidem, p.170

³⁹⁶ Ibidem, p. 61

³⁹⁷ Ibidem, p. 71

³⁹⁸ Navarrete Prieto, B.; "Genesis y ..." Opus Cit., 1995, pp. 89-90



Fig. 55 Velázquez, Bufón calabacillas, Museo del Prado, Madrid



Fig. 56 Alberto Durero, El desesperado, grabado



Fig. 57 Valdés Leal, Sansón y el león, Col., particular



Fig. 58 Alberto Durero, Sansón y el león, grabado

Posteriormente como ya ha sido apuntado³³⁸ este modelo de Pacheco influirá en los restantes crucificados de la pintura sevillana, particularmente en el de Diego Velázquez, quien al realizar su famoso Crucificado del Museo del Prado en 1631-32 (Fig. 6), mira al de Pacheco, pero sin olvidar que el modelo primigenio se encuentra en Durero. También el Crucificado de Alonso Cano de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Fig. 7) encuentra un paralelo muy directo con la repetidamente citada estampa del grabador alemán, e incluso en el Crucificado de Zurbarán del Museo de Sevilla, de 2,53 x 1,93, o en el Crucificado con donante de 1640 recientemente adquirido por el Prado, también del maestro extremeño, se encuentran ecos directos de la estampa estudiada, tanto en los pliegues del paño de pureza como en la manera en que se ejecutan las manos sobre la cruz.

Y a lo lejos, el Crucificado de Goya del Prado que, a pesar de su carácter más dramático, se inspira en el de Velázquez, sería el último eslabón de la cadena de los cuatro clavos que comienza en la rara estampa de Alberto Durero.

El italiano, sevillanizado, Mateo Pérez de Alesio será artista que se interese bastante por las estampas del grabador de Nüremberg. En el capítulo dedicado al comercio de las estampas, ya vimos como Pérez de Alesio en 1587 se obligaba a pagar a Melchor Riquelme maestro de la librería de la Santa Iglesia Mayor de Sevilla un dinero por entre otras cosas, todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos³³⁹. Escasamente tres años antes que el pintor adquiriera las estampas, se le había encargado la ejecución del colosal San

³³⁸ Brown, J.; Opus Cit., 1981, pp. 94-95

³³⁹ López Martínez, C.; Opus Cit., 1929, p. 192



Fig. 59 Colaboradores de Pedro Roldán, Circuncisión, Catedral de Jaén



Fig. 60 Alberto Durero, Circuncisión, grabado



Fig. 59 Colaboradores de Pedro Roldán, Circuncisión, Catedral de Jaén



Fig. 60 Alberto Durero, Circuncisión, grabado

II.2- Las estampas de Cornelis Cort sobre composiciones italianas

Las estampas de Cornelis Cort sobre composiciones italianas

Uno de los grabadores que mayor influjo ejercen en la pintura española es Cornelis Cort. Las composiciones que este grabador holandés estampó contribuyeron a difundir los modelos de Tiziano, Barocci, Zuccaro y otros artistas italianos por todo el mundo, y muy especialmente en España e Hispanoamérica.

La obra de este grabador fue muy difundida durante fines del siglo XVI y todo el siglo XVII. Por citar un ejemplo el editor Joannes Orlandi disponía en 1602 de gran cantidad de sus originales y cuando la empresa de Antonio Lafreri pasó a manos de Claudio y Stefano Duchet o Ducheti en 1581, se contaban con más de trescientos originales de Cort entre las existencias⁴⁰⁴.

La estancia del grabador en Venecia y Roma hizo que estampara obras de los artistas más importantes del momento. El propio Tiziano llamó dos veces a nuestro artista para encargarle personalmente que grabara sus composiciones, debido al crédito que llegó a gozar el grabador holandés. En Roma, donde reside hasta su muerte en 1578, trabajaría estampando obras de Girolamo Muziano y Giulio Clovio, así como de los hermanos Zuccaro y

⁴⁰⁴ Para Cornelis Cort véase; Bierens de Haan, J.C.J., L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort. Graveur Hollandais 1533-1578, La Haya, 1948. Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, vol. V, Amsterdam, 1949. Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, vol. 52, Nueva York, 1986. González de Zárate, J.M., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T.III, Instituto Ephialte, 1993, pp. 53-57

Bernardino Passeri entre otros.

Su impronta en España fue inmensa; solo tenemos que fijarnos como ejemplo en el gran número de grabados que conserva la Real Colección de Estampas de El Escorial, para hacernos una idea de lo difundidas que fueron sus obras. Como ya se indicó en el capítulo dedicado al comercio de las estampas, Lope de Vega en La viuda valenciana, pone en boca de Valerio, un estampero, el siguiente pregón;

"A la rica estampa fina.../que es de las ricas y finas;/ que es de Rafael de Urbinas/ y cortada de Cornelio...". Este pequeño ejemplo nos hace ver lo valoradas que eran las estampas "ricas y finas" de nuestro artista. El mismo Francisco Pacheco en su Arte de la Pintura, cita a Cornelio en repetidas ocasiones, describiendo incluso con detenimiento alguna de sus estampas como el Nacimiento de la Virgen, que comentaremos más adelante, llegando incluso a censurar algunos aspectos iconográficos de las composiciones. Entre las estampas de este artista más criticadas por Pacheco, se encuentra la de la Presentación de la Virgen en el Templo que estampó en 1570⁴⁰⁵, siguiendo una composición de Tadeo Zuccaro. Pacheco aunque advierte que "De este papel se valen muchos pintores"⁴⁰⁶, considera indecente el que la Virgen fuera descalza y con el pelo hasta la cintura, además de presentarse a muchas figuras desnudas contemplando la escena y sin identificación alguna ni atributo de santidad.

Dentro del uso de las estampas de Cornelis Cort sobresale el empleo constante, por parte de muy diferentes

⁴⁰⁵ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus cit., T.52, 1986, p. 29

⁴⁰⁶ Pacheco, F.; Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 584

artistas, de los modelos que aparecen en la estampa realizada en 1571 sobre composición de Federico Zuccaro de la Anunciación con los Profetas que predijeron la venida del Mesías⁴⁰⁷, (Fig. 61) obra que realizó Zuccaro para la capilla de la Annunciata del Colegio Romano de los jesuitas, y que analizaremos pormenorizadamente a lo largo de este capítulo.

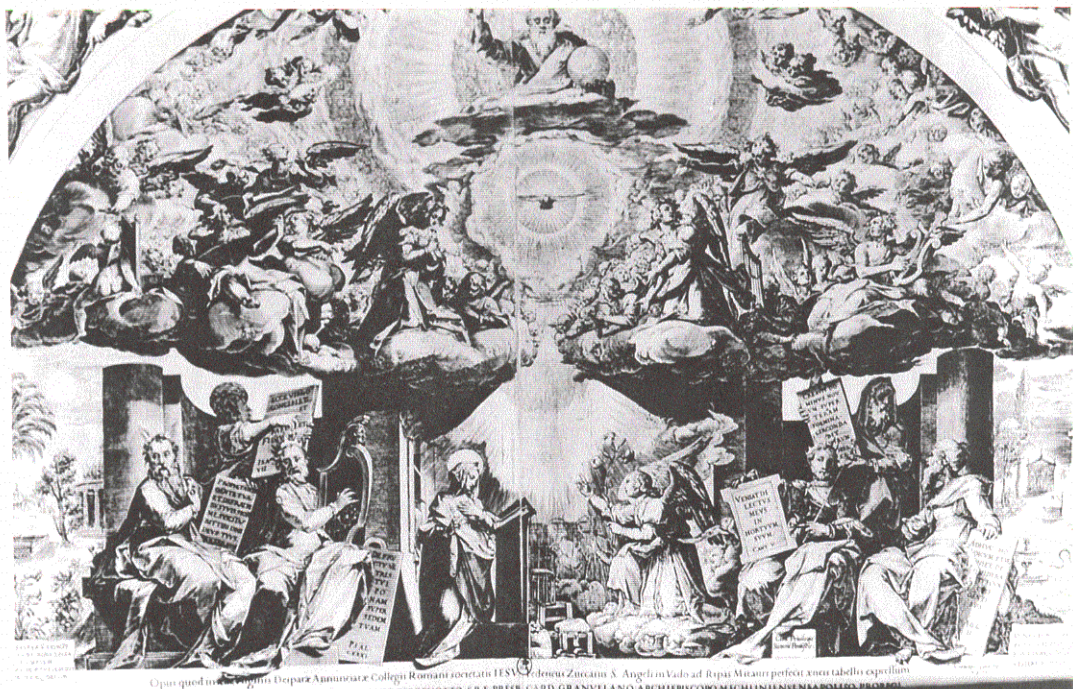
A fines del XVI se recurrió con frecuencia también a los modelos del grabador holandés. El caso del pintor Alonso Vázquez es bien elocuente para entender como el manierismo característico de este artista se entiende mucho mejor por el influjo de este tipo de estampas. De este modo Serrera⁴⁰⁸ precisó que la Santa Cena de 1588 que conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 62), proveniente del refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas fue realizada por Vázquez siguiendo dos estampas. Primeramente una de la Sagrada Cena de Cort abierta en 1578⁴⁰⁹ (Fig. 63) y realizada según la composición de Livio Agresti da Forlivetano, para una de las pinturas del oratorio romano del Gonfalone. Aquí Vázquez ha copiado las dos figuras del primer término que están de espaldas, así como el cordero que se encuentra sobre la mesa. La actitud de los demás apóstoles que están sentados en la mesa -que en el grabado es circular- ha servido también a nuestro pintor para configurar las actitudes

⁴⁰⁷ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 34

⁴⁰⁸ Serrera, J.M.; "Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez" en Archivo Hispalense, 184, 1977, p. 194, nota 10. Para Alonso Vázquez véase también el reciente trabajo del mismo autor; Alonso Vázquez en México, México, 1991. Menos claro es el paralelo apuntado por Martínez Ripoll, A., "Una fuente iconográfica de la pintura de Alonso Vázquez" en Traza y Baza, 6, Barcelona, 1976, pp. 121-123

⁴⁰⁹ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 91

Fig. 61 Cornelis Cort, Anunciación con los Profetas que predijeron la venida del Mesías, según comp. de Zuccaro, grabado.



de los personajes de su composición que aquí se encuentran sentados alrededor de un tablero rectangular. Asimismo son literales en su parecido, el plato, servilleta, pan y cuchillo que aparecen en la mesa en un primer término. La escena del lavatorio que se sitúa a la izquierda del cuadro, se advierte en la estampa en la parte central; en este caso se ha invertido la composición.

Mayor interés muestra el modo en como Alonso Vázquez manipuló la segunda estampa, esta vez de Sadeler sobre una composición de Martin de Vos de 1582⁴¹⁰, (Fig. 64) de la que se conserva un dibujo preparatorio bien elocuente⁴¹¹. La estampa fue utilizada por el pintor para realizar el Apóstol que se halla en el extremo izquierdo de la mesa, así como para idear el frontis arquitectónico, con la ventana en el centro, que en la estampa está escorzado y en el lienzo constituye el fondo de la escena. Incluso los elementos suntuarios que aparecen en primer término, han sido realizados teniendo presente esta estampa, que constituye un preciosísimo elemento para comprender el mecanismo de composición de un artista concreto, pero sobre todo para intentar introducirnos en su pensamiento, descubriendo sus intenciones y preferencias formales.

La estampa de Cornelis Cort de la Santa Cena de 1578 fue también utilizada en Sevilla por otros artistas, concretamente por un desconocido Pedro de Morales quien firma una Ultima Cena

⁴¹⁰ González de Zárate, J., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Vitoria, 1995, T. VIII, n. 10.1.(3801), p. 269

⁴¹¹ Este dibujo preparatorio para la estampa compareció en subasta pública en Christie's de Monaco el 20 de Junio de 1994; Dessins de Maîtres Anciens et du XIXème Siècle, Dessins de la Collection de M. Alfred Normand, Lote 81, pp. 144-145



Fig. 62 Alonso Vázquez, Santa Cena, Museo de Bellas Artes de Sevilla



Fig. 63 Cornelis Cort, Santa Cena, según comp. de Livio Agresti, grabado



Fig. 64 Jan Sadeler, Santa Cena, según comp. de Martin de Vos, grabado

que se encuentra en el convento de Santa Clara de Carmona⁴¹² (Fig. 65). Como se puede observar es evidente que el modesto artífice se inspiró en la citada estampa, tanto en la disposición de los apóstoles en la mesa, como en la colocación de las viandas sobre ella. Sin embargo añade a un sirviente delante y unos cortinajes arriba que no se encuentran en la estampa. La obra de las primeras décadas del siglo XVII, no pasa de ser un curioso ejemplo que evidencia lo diferente que resulta la simple copia por un artista provincial, de lo realizado por un artista de personalidad propia, como Alonso Vázquez.

Especial estudio por lo variado en las fuentes de Cort y por el seguimiento de los cánones iconográficos postridentinos es el que muestra el retablo de la Virgen de Belén (Fig. 66) que se encuentra en la Iglesia de la Anunciación de Sevilla ex-casa Profesa de los Jesuitas y antigua capilla de la Universidad. No hace mucho tuvimos ocasión de dar a conocer los particulares que ahora abordamos de nuevo, testimoniando en aquél momento la importancia del grabador holandés en la Sevilla del momento⁴¹³, así como los condicionantes del decoro a la hora de seguir un modelo concreto.

El retablo de la Virgen de Belén fue concluido en Junio de 1588, tal y como aparece en el reclinatorio de la Virgen anunciada del banco del retablo; "Mense Junii anni 1588". El conjunto pictórico se halla estilísticamente en el más puro manierismo del momento presentando un dibujo seco y áspero de

⁴¹² V.V.A.A.; Inventario artístico de Sevilla y su provincia, Madrid, 1982, T.I, fig. 22

⁴¹³ Navarrete Prieto, B.; "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, T.IV, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994, pp. 204-212



Fig. 65 Pedro de Morales, Santa Cena,
Santa Clara de Carmona

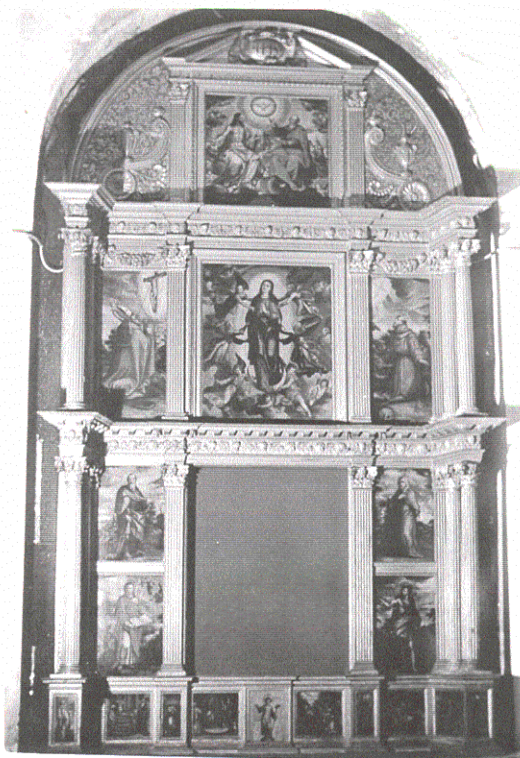


Fig. 66 Francisco Pacheco, Retablo de la
Virgen de Belén, Iglesia de la Anunciación,
Sevilla

indudables conexiones con la pintura nórdica, tanto en los rostros de los modelos, como en los paisajes. Cuando publicamos el trabajo anteriormente citado vinculabamos con reservas el conjunto a Francisco Pacheco; hoy creemos aún más firmemente en la hipótesis que allí lanzamos, merced a nuevas relaciones formales con la primera obra conservada del artista, el Cristo camino del Calvario (Fig. 67), firmado y fechado por Pacheco en 1589, un año después de concluir el retablo que ahora estudiamos. Otros autores sin embargo se inclinan por atribuirlo a un artista más cercano a Vasco Pereira⁴¹⁴.

En primer lugar el cuadro central que presidía el conjunto, la Virgen de la Leche de Marcelo Coffermans es el modelo que Pacheco copia en 1590 y que se conserva en la Catedral de Granada⁴¹⁵, circunstancia esta bastante importante a la hora de relacionar el retablo con Pacheco. Pero aún mayor es la vinculación que el retablo muestra respecto a las afirmaciones teóricas que el propio Pacheco da en su Arte de la Pintura.

El empleo de los grabados de Cornelis Cort en el retablo se revela principalmente en la Trinidad, Asunción de la Virgen, Estigmatización de San Francisco, Nacimiento de la Virgen, Desposorios de la Virgen y Anunciación. No en todas las escenas la copia es total, observándose permutaciones en unas y

⁴¹⁴ Agradecemos al Dr. Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera sus consideraciones en este sentido. Cfr. Valdivieso, E.; "La Colección pictórica" en Universidad de Sevilla; Patrimonio monumental y artístico, Sevilla, 1986, pp. 117-120 y nota 2. Recientemente estas obras se han expuesto al público en una exposición titulada Universitas Hispalensis; Patrimonio de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995. El catálogo y las fichas correspondientes a la pintura y escultura carecen de todo rigor científico con multitud de errores y manifiesta falta de conocimientos precisos.

⁴¹⁵ Bermejo, E.; "Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco" en Archivo Español de Arte, 217, 1982, pp. 3-8

copias literales en el Nacimiento de la Virgen, Estigmatización de San Francisco y Asunción de la Virgen.

El grabado de la Anunciación con los Profetas sobre composición de Federico Zuccaro, fue fundamental como modelo a seguir en este retablo sobre todo en el banco y ático. Pacheco cita la pintura de Zuccaro como fuente para el Arcángel San Gabriel como a continuación veremos; además el propio tratadista confiesa haber visto un dibujo del David de la Annunciata de Zuccaro⁴¹⁶ que aparece en la estampa de Cort y que curiosamente Pacheco utilizará para los plegados del Cristo de la Trinidad del retablo. Este mismo grabado será copiado en su integridad en un cuadro de autor anónimo que se encuentra en la casa de Lópe de Vega de Madrid y que Bassegoda i Hugas relaciona con Pacheco⁴¹⁷.

El Dios Padre que aparece en este grabado (Fig. 69) fue también utilizado por Pacheco para el que aparece en una de sus primeras obras, el Cristo camino del calvario⁴¹⁸, (Fig. 68) firmado y fechado en 1589, un año después de que pintara el retablo que estudiamos y lo cierto es que el estilo de esta obra se acerca mucho al del retablo de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, pero además la firma de la obra de 1589 presenta una grafía idéntica a la de la fecha del retablo de la Virgen de Belén y los modelos son similares, sobre todo las Marías que lloran al fondo del Cristo de 1589. El rostro de una de ellas, especialmente, se relaciona fuertemente con el de la Santa Ana

⁴¹⁶ Pacheco, F. Opus Cit. ed. de 1990, p. 436

⁴¹⁷ Bassegoda i Hugas, B.; "Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXI-XXXII, 1988, pp. 151-176. Nosotros en cambio no creemos que ésta obra pueda ser de Francisco Pacheco.

⁴¹⁸ Valdivieso, E. y Serrera, J.M.; Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Madrid, 1985, n. 127



Fig. 67 Francisco Pacheco, Cristo Camino del Calvario, Col. particular



Fig. 68 Francisco Pacheco, Cristo camino del calvario, detalle



Fig. 69 Cornelis Cort, Anunciación con Profetas, detalle, grabado

de nuestro retablo. Obsérvese además la relación estilística y formal existente entre el Dios Padre del ático del retablo y el que aparece en el Cristo Camino del Calvario. Ambos copian el modelo de la estampa de Cort.

La Trinidad que aparece en el ático del retablo, (Fig. 70) aparece dispuesta tal y como dicta Pacheco en su Arte de la Pintura. El ropaje del Dios Padre y el del Cristo están copiados de los que aparecen en los Profetas del grabado citado sobre composición de Zuccaro. Concretamente el Dios Padre ha seguido literalmente los plegados del Profeta que se encuentra en el extremo derecho del grabado, (Fig. 71) alterando los de la parte superior y el Cristo sigue con más libertad los plegados del David (Fig. 72) que se halla en la estampa en el segundo lugar de la izquierda y del que Pacheco confiesa en su Arte que utilizó un dibujo preparatorio como antes hemos dicho.

Esta misma estampa de la Anunciación con Profetas ha sido utilizada por el artista en más ocasiones para las escenas de la predela del retablo. El Nacimiento de Cristo ofrece un pequeño rompimiento de gloria con una serie de ángeles de medio cuerpo, que han sido tomados de los que se encuentran en la parte superior izquierda de la estampa sobre las nubes. Un último empleo de este grabado en el retablo estudiado se nos aparece en la Anunciación del banco (Fig. 73) al usar aquí el ángel de la Anunciación central de la estampa (Fig. 74), mezclándolo con la Virgen en el atril que ha sido tomada de otro grabado de Cort sobre composición de Tiziano que comentaremos más adelante.

El mecanismo de trabajo que aquí hemos desentrañado, eligiendo escenas de diferentes lugares, solventando así la composición final de la obra, nos trae a la memoria las propias



Fig. 70 Francisco Pacheco, Trinidad,
Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 71 Cornelis Cort, detalle de
David, , de la Anunciación, grabado



Fig. 72 Cornelis Cort, detalle de
Profeta, de la Anunciación, grabado

palabras de Francisco Pacheco, quien en su Arte de la Pintura, reconoce esta manera de trabajar, sobre todo en su periodo juvenil, tal y como ya señalamos en el capítulo de los tratadistas, nos relata Pacheco:

"Y, así podrán estos, cuando se les ofrezca pintar alguna figura, o historia, elegir de las estampas, debuxos de mano, o pinturas, una cabeza de uno, media figura de otro una o dos de otro, brazos, piernas, paños, edificios y paises y juntando en uno, de suerte, que se les deba, por lo menos la composición, y de tantas cosas ajenas hagan un buen todo. Yo usaba siendo muchacho, en un lienzo pequeño, o de blanco y carmín, o de blanco y negro hacer esta junta para una historia, o figura, pintándola al olio, como cosa más fácil de unir y acomodar, quitando y poniendo; y de este pequeño modelo lo pasaba al tablero o lienzo grande, a veces debujándolo a ojo, a veces por la cuadrícula"⁴¹⁹.

La cita, de gran interés, nos informa del modo de trabajo de Pacheco en sus primeros momentos, entre los que se sitúa esta obra de 1588, primera conocida hasta ahora.

Otra estampa utilizada en el retablo es la de La Creación de Eva⁴²⁰ (Fig. 76) sobre composición de Federico Zuccaro que fue utilizada por el artista para realizar los Desposorios de la Virgen (Fig. 75) que se encuentran en el banco del retablo. En esta ocasión también se seleccionan solo algunos elementos de la indumentaria de Dios Padre para realizar los aditamentos y paños de la Virgen de los Desposorios, pues tanto los plegados de la parte inferior, como la disposición del pie y de la mano

⁴¹⁹ Pacheco, F.; Opus Cit, ed. 1990, p. 434

⁴²⁰ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 9



Fig. 73 Francisco Pacheco, detalle de la Anunciación, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 74 Cornelis Cort, detalle del Ange de la Anunciación, grabado



Fig. 75 Francisco Pacheco, detalle de los Desposorios de la Virgen, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 76 Cornelis Cort, La Creación de Eva, sobre composición de Zuccaro, detalle, grabado

derecha sujetándose el manto es la misma, lo que nos confirma que posiblemente Pacheco en su juventud dispusiera de una carpeta con las estampas de Cort que utilizaba a su antojo según conviniera al artista en cada momento, resolviendo así los problemas con los que se encuentra el principiante.

El siguiente grabado que hemos estudiado como fuente iconográfica para el retablo de la Virgen de Belén es el que Cornelis Cort realiza sobre una composición de Girolamo Muziano de la Estigmatización de San Francisco⁴²¹ (Fig. 78). Esta estampa que fue abierta en 1568 es utilizada veinte años después por Pacheco (Fig. 77). Aquí nuestro pintor elimina del grabado tanto al personaje secundario como el paisaje y se centra en la figura de San Francisco, que presenta en su costado la llaga que no se halla en la estampa. Pacheco en su Arte nos dice con respecto a San Francisco:

"Hase de pintar a la redonda de los clavos, sangre, que todos los días se refrescaba, y un golpe en el hábito por donde se descubra la llaga del costado"⁴²².

Es evidente que Pacheco ha corregido la estampa, de acuerdo a sus convicciones iconográficas.

La tabla de la Asunción de la Virgen (Fig. 79) también presenta una clara vinculación con las estampas del grabador holandés. En esta ocasión, el pintor elige la estampa de 1574 de la Coronación de la Virgen⁴²³ (Fig. 80) también sobre una composición de Federico Zuccaro. El grabado ha servido al artista

⁴²¹ Ibidem, p. 151

⁴²² Pacheco, F.; Opus Cit., 1990, p. 700

⁴²³ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 130



Fig. 77 Francisco Pacheco, Estigmatización de San Francisco, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 78 Cornelis Cort, Estigmatización de San Francisco, según composición de Muziano, grabado



Fig. 79 Francisco Pacheco, Asunción de la Virgen, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 80 Cornelis Cort, Coronación de la Virgen, según composición de Zuccaro, grabado

para realizar tanto a los ángeles como a la Virgen que difiere tan solo en la disposición de la cabeza. Como la Coronación de la Virgen se desarrolla en el ático por la Trinidad, el pintor opta por suprimir la corona que aparece en el grabado, cambiando la actitud de los ángeles de la parte superior y añadiendo los dos que se sitúan abajo sobre una nube. Por otro lado el resplandor que aparece en la tabla, que también se aprecia en la estampa, se encuentra resuelto del mismo modo en el perdido San Miguel Arcángel de Pacheco que realizó en 1637 para el retablo de San Alberto de Sevilla⁴²⁴.

El modelo de la Virgen de la Asunción no está alejado de los tipos de Inmaculadas de Pacheco; éste en su Arte de la Pintura nos habla así de la pintura de la Asunción:

"Que la acompañen los ángeles con reverencia y música celestial, pero que no la lleven asida ni manoseada"⁴²⁵.

Mayor interés por su extrema literalidad es el del Nacimiento de la Virgen (Fig. 81). Esta escena situada en el banco del retablo, ha sido realizada copiando el famoso grabado de Cort estampado en 1568 realizado sobre composición de un artista desconocido quizás Zuccaro⁴²⁶ (Fig. 82). Dicha estampa gozó de gran popularidad entre los artistas españoles pues fue muy utilizada tanto en Sevilla como en Valencia y Toledo. Sabemos que Antón Pizarro la utilizó para una obra suya que se conserva

⁴²⁴ véase reproducida en Bassegoda i Hugas, B.; "Adiciones.." Art. Cit., 1988. Esta obra por su parte está inspirada en una estampa de Philippe Thomassin; La caída de los Angeles rebeldes, véase reproducida en De Grazia Bohlin, D., Prints and related drawings by the Carracci family. A Catalogue Raisonné, National Gallery of Art, Washington, 1979, p. 506

⁴²⁵ Pacheco, F.; Opus Cit., p. 657

⁴²⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, pp. 26-27



Fig. 81 Francisco Pacheco, Nacimiento de la Virgen, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 82 Cornelis Cort, Nacimiento de la Virgen, según composición de Zuccaro, grabado

en la iglesia de Casarrubios del Monte (Toledo) y Juan Ribalta lo hace en su obra de Andilla⁴²⁷.

En Sevilla el escultor Felipe de Ribas realizó un Nacimiento de la Virgen para el retablo desaparecido del Convento de la Concepción de San Juan de la Palma⁴²⁸ (Fig. 83) inspirándose en la citada estampa de Cort, al igual que Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado que en la fachada de la Catedral de Baeza realizada hacia 1583⁴²⁹ ejecutaron el relieve de entrada utilizando también en él la estampa estudiada (Fig. 84).

En el caso del retablo de la Virgen de Belén de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, podemos añadir que aparte de ser utilizada por Pacheco, el artista recomienda el uso de esta estampa del Nacimiento de la Virgen en su libro de esta manera:

"Anda una estampa de Cornelio desta historia, del año 1568 donde se ve Santa Ana en una bizarra cama, con las cortinas alzadas, con semblante melancólico; parecen dos criadas razonando detrás de la cama y otras tres mujeres que, puestas de rodillas, en una como tina de madera tienen la Santa Niña desnuda, lavándola descubierto el medio cuerpo, y otra criada a un lado, calentando un paño; un angel niño de rodillas desenvolviendo una faxa. Es todo de lo mejor que se ha visto en estampa"⁴³⁰.

⁴²⁷ Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Cátedra, Madrid, 1992, p. 141. Para Juan Ribalta véase Benito Doménech, F., Los Ribalta y la Pintura valenciana de su tiempo, Madrid, Museo del Prado, 1988.

⁴²⁸ Dabrio González, M.T.; Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII, Córdoba, 1985, p. 293

⁴²⁹ Taylor, R., "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus" en Baroque art the Jesuit contribution, Londres, 1979, p. 67. Lám. 41

⁴³⁰ Pacheco, F.; Opus Cit. ed. , 1990, p. 578



Fig. 83 Felipe de Ribas, Nacimiento de la Virgen, paredero desconocido



Fig. 84 relieve de fachada Catedral de Baeza



Fig. 86 Francisco Pacheco, San Juan Bautista, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig87. Claudio Ducheti, San Juan Bautista, según Tiziano, grabado

El artista a la hora de componer la escena y acomodarla al banco del retablo, elige el formato horizontal para la historia, sustituye a los ángeles y extiende la historia que copia en su integridad. Pintores como Juan Ribalta cuando copian el grabado utilizan el color, la forma y la iluminación para no dejarse llevar por la rigidez o sequedad de la estampa; sin embargo en nuestra composición se advierte como hasta esa sequedad y dibujo leñoso se transmiten, testimonio interesante a la hora de comprender el estilo seco y geométrico de Pacheco.

A continuación estudiaremos uno de los más preciosos ejemplos para entender los preceptos morales e ideológicos de nuestro pintor, principal paladín de la nueva iconografía postridentina. Se trata aquí de la utilización y permutación por Pacheco de la estampa de la Anunciación de Cornelio Cort sobre composición de Tiziano⁴³¹ (Fig. 85a). No fue esta la única vez que el artista se inspiró en Tiziano ya que el San Juan Bautista del primer cuerpo de la calle lateral derecha del retablo citado de 1588 (Fig. 86), se inspira en el de Tiziano de la Academia de Venecia, conocido a través de un grabado estampado por Claudio Duchetti (Fig. 87).

La estampa de la Anunciación de Tiziano ha sido publicada en varias ocasiones y puesta en relación con pinturas de Correa⁴³² y Vasco Pereira⁴³³ (Fig. 85b) para su Anunciación que

⁴³¹ Bartsch, A.; The illustrated..., Opus cit., T. 52, 1986, p. 31

⁴³² Mateo Gómez, I.; "Algunas consideraciones sobre la introducción del Renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 217, 1982, p. 18

⁴³³ Pérez Sánchez, A.E.; "Presencia de Tiziano en la España del siglo de Oro" en Goya, 135, 1976, pp. 140-159



Fig. 85a Cornelis Cort, Anunciación, según Tiziano, grabado



Fig. 85b Vasco Pereira, Anunciación, Iglesia de San Juan Bautista, Marchena



Fig. 88 Francisco Pacheco, detalle Anunciación, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 89 Cornelis Cort, Anunciación, detalle, según Tiziano, grabado

se conserva en la Iglesia Parroquial de Marchena que copia muy fielmente a la citada estampa. Es precisamente esto y la realización en el banco del retablo de la composición alterada lo que hace de nuevo tener presentes las exigencias iconográficas de Pacheco.

Con respecto a la Anunciación del banco del retablo hay que tener presentes las palabras de Pacheco, quien al criticar errores en grandes maestros nos dice:

"Miguel Angel y Tiziano que las dejaron estampadas; el primero puso a la Virgen en pie como que quiere huir del ángel, y el otro haciendo melindre de quererse cubrir con la toca cuando entra"⁴³⁴

El artista utiliza para la Anunciación citada el ángel del grabado de la Anunciación con Profetas y sitúa a la Virgen con la mano baja ante la presencia del ángel "para no hacer melindre" (Fig. 88-89). Vasco Pereira sin embargo copió fielmente el grabado sobre composición de Tiziano sin alterarlo, con la mano alzada "haciendo melindre".

La segunda censura de Pacheco va hacia el ángel muy desnudo en la composición de Tiziano. Por ello el artista en la Anunciación copia el modelo de la Virgen de Cort pero sin "hacer melindre" sino bajando la mano hacia el pecho, y por otro lado en vez de situar al impúdico ángel -que Pereira no duda en mantener- lo cambia por el otro de Zuccaro arrodillado y completamente vestido hasta las mangas. Este último como quedó dicho es el ángel que se encuentra en la Anunciación con Profetas de la Anunciata de Roma. Lo más interesante, una vez más, es advertir como Pacheco en su Arte de la Pintura nos dice que es éste el

⁴³⁴ Pacheco, F., Opus Cit., ed. 1990, p. 524

modelo a seguir en la Anunciación:

"Traerá el ángel vistosas alas y ropas cándidas de alegres cambiantes como le puso, judiciosamente y acertadamente, con decoro y majestad Federico Zuccaro en la Annunciata de Roma; podránsele poner unas azucenas en la mano izquierda que por tradición se les pintan desde el tiempo de los Apóstoles"⁴³⁵.

Ejemplo de utilización de otras estampas como la de Jan Sadeler es el que aparece en al Adoración de los Reyes (Fig. 90) del banco del retablo. En esta ocasión, se ha copiado a la letra la composición que utilizó también Simón Pereyns para su Adoración de los Reyes del retablo de Huejotzingo en México⁴³⁶. La diferencia está en que Pacheco convierte la composición vertical al formato horizontal y por supuesto emplea un colorido bien diferente al que utilizó Pereyns en Huejotzingo, testimoniando como la estampa (Fig. 92) es el punto de partida de dos soluciones diferentes con el océano por medio.

El último modelo hallado como fuente iconográfica y formal del retablo de la Virgen de Belén es el de la Inmaculada apocalíptica (Fig. 93) que aparece en la escena del San Juan evangelista en Patmos, situada en el primer cuerpo del retablo calle lateral izquierda. Aquí también el artista se ha inspirado en una estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martín de Vos (Fig. 94) que curiosamente fue utilizada años más tarde en 1619-20 por Velázquez para la Inmaculada de su San Juan Evangelista en Patmos de la National Gallery de Londres, cuando éste se encontraba todavía en el taller de Pacheco, como fue apuntado por

⁴³⁵ Ibidem, p. 594

⁴³⁶ Angulo Iñiguez, D., Historia del Arte Hispanoamericano, T. II, Barcelona, 1950, p. 380

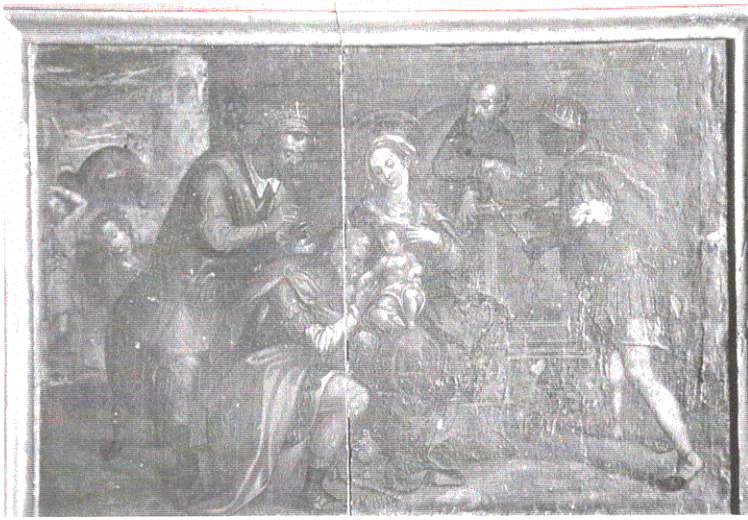


Fig. 90 Francisco Pacheco, Adoración de los Reyes, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 91 Simón Pereyñs, Adoración de los Reyes, retablo de Huejotzingo, México



Fig. 92 Jan Sadeler, Adoración de los Reyes, según comp. de Martin de Vos, grabado



Fig. 93 Francisco Pacheco, detalle de la Inmaculada Apocalíptica, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 94 Jan Sadeler, detalle de la Inmaculada Apocalíptica, según comp. de Martín de Vc grabado



Fig. 95 Antonio Mohedano, Anunciación, retablo Mayor, Iglesia de la Anunciación, Sevilla



Fig. 96 Tibaldi, Anunciación, El Escorial,

Martínez Ripoll⁴³⁷ (Fig. XLII-XLIII).

Como se ha pretendido hacer ver, este retablo de la Iglesia de la Anunciación de Sevilla, es un interesante ejemplo, no solo para comprobar el modo de trabajo de los pintores sevillanos del momento, sino para comprobar como los dictados morales del más grande ideólogo que tuvo la contrarreforma, en el campo artístico, podían influir en el cambio de las composiciones pictóricas, siempre eso sí utilizando otro modelo grabado más púdico y decoroso.

Antonio Mohedano será otro artista inclinado a utilizar los modelos grabados por Cornelio Cort, ya que para la configuración de su famosa Anunciación (Fig. 95) de la iglesia del mismo nombre de Sevilla, utilizó también aunque muy libremente el modelo del ángel con los brazos sobre el pecho, de la parte superior de la estampa sobre composición de Zuccaro de La Anunciación con Profetas. Estos modelos recuerdan las evidentes resonancias italianas de la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII que tienen por modelo fundamental la obra de Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi y Alessandro Allori⁴³⁸. En este sentido es incuestionable el paralelo formal y estilístico entre la Anunciación de Mohedano y el fresco de Tibaldi del mismo asunto conservado en el Claustro de El Escorial y rehecho por Bartolomé Carducho⁴³⁹ (Fig. 96). También la de Juan

⁴³⁷ Martínez Ripoll, A., "El "San Juan Evangelista en la isla de Patmos" de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica" en Areas, Revista de Ciencias Sociales, 3-4, 1983, pp. 201-208

⁴³⁸ La influencia de Allori se evidencia especialmente en la obra de Juan de Roelas. Debo y agradezco esta apreciación al Dr. Heikamp del Instituto Germánico de Florencia.

⁴³⁹ Véase estudiado y reproducido en Los frescos italianos de El Escorial, Madrid, 1994, p. 158

del Castillo del Museo de Sevilla sigue éste último modelo, así como el de Cort. Si comparamos el tipo de perfil del ángel de Tibaldi con el de Mohedano, así como el rostro de la Virgen y el ambiente intimista de la escena, nos daremos cuenta lo mucho que el artista de Antequera le debe a la pintura de los manieristas reformados italianos⁴⁴⁰ que como apuntó Pérez Sánchez contribuyen a configurar el Primer naturalismo en la pintura sevillana⁴⁴¹. Las primeras producciones de Mohedano se encuentran a caballo entre la tradición académica y la exigencia de "verosimilitud" y realidad. Estos mismos caracteres se acentúan aún más en sus Sagradas familias como en la Sagrada Familia con San Juanito que dimos a conocer recientemente⁴⁴², que por otro lado está muy próxima a la estética de la pintura toscana del momento, como demuestra la obra de Santi di Tito, uno de los más significativos "manieristas reformados" que denota también en su obra ese característico colorido delicado y suntuoso.

Posteriormente es curioso observar como las obras que se hallan en Antequera denotan un uso clarísimo de las estampas de Cornelio Cort, concretamente esto se apreciaba en el Nacimiento de Cristo y la Alegoría de la Inmaculada Concepción de la Iglesia de San Juan de Antequera. Aunque estas obras se hallan

⁴⁴⁰ Para la comprensión, difusión e influencia de los manieristas reformados en la pintura española véase el capital estudio de Roberto Longhi; "Un San Tomaso del Velazques e la congiunture italo-spagnola tre il 5 e il 600" en Vita Artistica, 1927. Este artículo fue publicado en español en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Vol IX, 1951, pp. 105-129.

⁴⁴¹ Pérez Sánchez, A.E.; "Las Colecciones de El Escorial y la configuración de la pintura del barroco español" y "La crisis de la pintura española en torno a 1600" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, pp. 17-38

⁴⁴² Navarrete Prieto, B.; "Nuevas obras de Antonio Mohedano y Francisco Varela" en Archivo Español de Arte, 273, 1996

terriblemente repintadas⁴⁴³, ofrecen ambas sendos rompimientos de gloria que incorporan en su composición elementos del famoso grabado de la Anunciación.

En el Nacimiento de Cristo ha incorporado elementos tomados de la parte central de la estampa donde se sitúan los ángeles sobre una nube señalando el suceso que ocurre en la parte terrena, mientras que el Dios Padre que aparece en la Alegoría de la Inmaculada, procede del que se encuentra coronando la estampa de Cort y que como estudiamos también fue utilizado por Pacheco en su Cristo camino del Calvario de 1589.

La estampa sobre composición de Zuccaro se convierte en la más utilizada sin duda alguna en la pintura sevillana. Tampoco Juan de Uceda se sustrajo a su influjo y en su Inmaculada de la iglesia sevillana de San Vicente (Fig. 97), introduce a un ángel que sobre una nube porta la Torre de David, que procede del que en la estampa repetidamente citada se sitúa en el ángulo derecho, sobre un nube, portando una lira⁴⁴⁴ (Fig. 98). También Juan del Castillo a la hora de realizar sus Desposorios místicos de Santa Inés de Colección particular sevillana (Fig. 99) elige a Cort como fuente, ya que, utiliza con variantes la composición de los Desposorios místicos de Santa Catalina de éste artista de 1584 sobre composición de Corregio⁴⁴⁵ (Fig. 100). Las semejanzas están sobre todo en las facciones de la Santa y en los plegados

⁴⁴³ Valdivieso-Serrera, Opus Cit., 1985, lám. 144, ns. 4 y 1

⁴⁴⁴ Estos ángeles que han sido vinculados con Juan de Roelas, proceden sin embargo del grabado de Cort sobre composición de Zuccaro como puede comprobarse ahora. Cfr. Valdivieso, E. y Serrera, J.M.; "La época de Murillo". Antecedentes y consecuentes de su pintura, Sevilla, 1982, p. 54

⁴⁴⁵ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit., T.52, 1986, p. 143



Fig. 97 Juan de Uceda, Inmaculada
Iglesia de San Vicente, Sevilla



Fig. 98 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación,
grabado



Fig. 99 Juan del Castillo, Desposorios
místicos de Santa Catalina, Col, part.



Fig. 100 Cornelis Cort, Desposorios místicos
de Santa Catalina, según Correggio, grabado

de la Virgen, así como en la composición general de las figuras.

Francisco Varela también utilizó para su Martirio de San Vicente la estampa de Cornelio de el Martirio de San Lorenzo de Tiziano⁴⁴⁶, como apuntaron Valdivieso-Serrera⁴⁴⁷, alterando la composición en algunos elementos, a diferencia de como el pintor riojano Diego de Leyva, copia la composición de modo más literal⁴⁴⁸.

Otro artista que incorporó en su obra elementos tomados de las estampas de Cornelis Cort fue el pintor flamenco, activo en Sevilla, Pablo Legot que además copiaría estampas de otros artistas.

En 1650 Legot firma su Adoración de los Pastores de la parroquia de Espera, corriendo a cargo de él personalmente el encargo, a juzgar por la calidad que presenta la obra. Valdivieso-Serrera indicaron en este lienzo la dependencia de modelos de Durero y Rubens⁴⁴⁹ (Fig. 264-265). De este último toma la figura de la Virgen. Nosotros añadimos ahora el indudable débito del maestro con la Adoración de los Pastores de Cort⁴⁵⁰, ya que el ángel que aparece en el rompimiento de gloria, portando una filactería con la leyenda "Gloria in excelsis" (Fig. 101) ha sido realizado en el lienzo siguiendo literalmente el que aparece en la citada estampa, en idéntica actitud (Fig. 102). Legot

⁴⁴⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T.52, 1986, pp. 162-163

⁴⁴⁷ Valdivieso-Serrera, Opus cit. 1985, p. 231

⁴⁴⁸ Agüera Ros, J.C.; "Un lienzo del pintor riojano Diego de Leyva en Cartagena, y su fuente de inspiración grabada" en Imafronte, 1, 1985, pp. 107-117

⁴⁴⁹ Valdivieso-Serrera, Opus Cit., 1985, p. 283

⁴⁵⁰ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 42

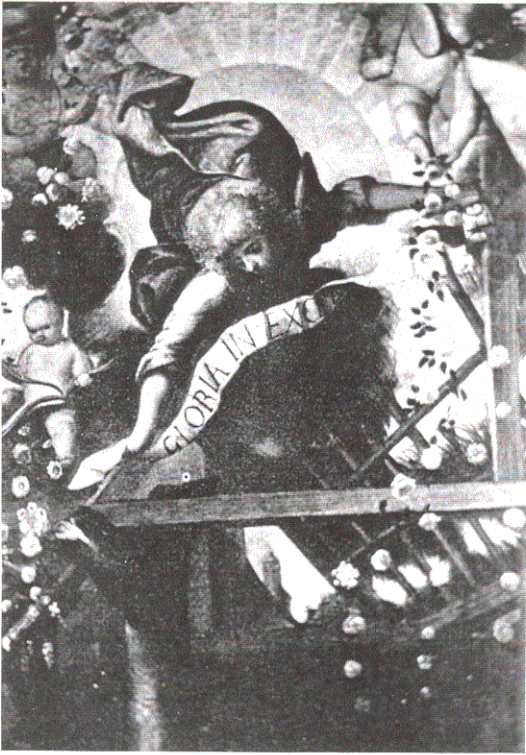


Fig. 101 Pablo Legot, Adoración de los pastores, detalle, Espera



Fig. 102 Cornelis Cort, Adoración de los Pastores, según Zuccaro, detalle, grabado



Fig.103 Zurbarán, Entierro de Santa Catalina, Pinacoteca de Munich



Fig. 104 Cornelis Cort, Entierro de Santa Catalina, grabado

utiliza también del grabado el resplandor y emplea la parte terrena para disponer a los personajes en similar situación, inspirándose también en el pastor que se levanta el sombrero y que aparece en el lienzo al fondo.

Pero quien más literalmente copió las estampas de Cornelis Cort fue Francisco de Zurbarán, artista abocado una y otra vez a tomar composiciones ajenas para solventar sus problemas de inspiración.

En un artículo casi pionero D. Diego Angulo⁴⁵¹ señaló la dependencia formal de una versión del Entierro de Santa Catalina de Zurbarán (Fig. 103) con respecto al grabado de Cornelis Cort de 1575 del mismo asunto⁴⁵² (Fig. 104). De esta misma composición se han señalado hasta cinco versiones bastante desiguales unas de otras y todas siguiendo como falsilla la estampa del grabador holandés. Una de estas versiones, la de mejor calidad, conservada actualmente en la Pinacoteca de Munich, presenta la particularidad de incorporar en la parte superior un pequeño rompimiento de gloria con tres angelotes. El central de mayor tamaño, que porta una palma en una mano y en la otra un ramo de flores y presenta una banda flotante, ha sido realizado por Zurbarán, siguiendo literalmente al ángel que se encuentra revoloteando en el grabado de La Esperanza de Jan Saenredam sobre

⁴⁵¹ Angulo Iñiguez, D.; "Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 19, 1931, pp. 65-67. Posteriormente véase Ralph T. Coe; "Zurbarán and Mannerism" en Apollo, December, 1972, pp. 494-497. También Steingraber, E.; "Die Grablegung der Heiligen Katharina von Alexandrien auf dem Berg Sinai von Francesco Zurbarán. Eine Neuerwerbung für die Alte Pinakothek in München" en Intuition und Darstellung, 24 marzo, 1985. Véase también el Catálogo de la Exposición Zurbarán, Museo del Prado, 1988, pp. 220-225

⁴⁵² Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 147

composición de Goltzius que más tarde estudiaremos (Fig. 143-144).

El cuadro de Munich en sus demás detalles copia la estampa de Cort, aunque con una mayor libertad, presentando la variante de tener al ángel que sostiene a la Santa en el centro mirando hacia arriba, además de poseer una mayor finura en la ejecución y factura y presentar a la Santa coronada de rosas. Podemos pensar que esta obra sea la cabeza de serie, mientras que las otras se limitan a copiar la estampa de Cort sin más. El ejemplar de la Colección Ibarra, es mucho más blando, y no presenta los detalles refinados y exquisitos en el tratamiento de telas y sobre todo en las plumas de los ángeles⁴⁵³. El ángel de la izquierda por ejemplo presenta un rostro deformado característico de la manera de hacer de un oficial del obrador, sin duda el mismo que realiza, de la misma manera, el rostro del Vespasiano del Palacio Junqueira⁴⁵⁴. A pesar de todo y tras comprobar que incluso en el cuadro de Munich el ángel volandero procede también de otra estampa, Zurbarán ha sabido dar en él su toque personal dotando a la estampa de Cort de un exquisito colorido que atenúa su torpeza y humildad⁴⁵⁵. Incluso las telas que llenan la escena están repletas de vida propia por sus juegos de claros y oscuros, consiguiendo una sensación de volumen y masa

⁴⁵³ Diferimos aquí del convencimiento del Profesor Serrera, que asigna esta obra a Zurbarán, indicando incluso que pueda ser la cabeza de serie. Nosotros pensamos que la obra de Ibarra es posterior de hacia 1640 y de mano de algún colaborador del maestro. Cfr. Serrera, J.M.; Opus Cit., 1988, p. 224

⁴⁵⁴ Véase reproducido en César Pemán; "Dos Césares romanos a caballo" en "Miscelánea Zurbaranesca" en Archivo Español de Arte, 146-147, 1964, lámina I.

⁴⁵⁵ Pérez Sánchez, A.E.; "Torpeza y humildad de Zurbarán" en Goya, 64-65, 1965, pp. 266-275

verdaderamente ejemplar.

Pero también Zurbarán supo emplear la conocida estampa de la Anunciación con Profetas para su Anunciación de Grenoble como ahora veremos.

El sucesivo empleo por parte de los pintores del siglo XVII de esta estampa es de gran interés para entender como se representaría este suceso después del Concilio de Trento, con una parte terrena y otra celeste separada por las nubes⁴⁵⁶. Brown⁴⁵⁷ al hablar de la representación de este asunto indica lo importantes que fueron los jesuitas como generadores de esta manera de representar la Encarnación, ya que tanto Mohedano, como hemos visto en la ex-casa Profesa de los Jesuitas, como Roelas en el Colegio Jesuita de Marchena, siguieron el mismo esquema. Por otro lado el propio Pacheco confiesa la asesoría del Jesuita Juan Jerónimo para el asunto. Ya vimos al tratar del retablo de la Virgen de Belén que Pacheco realiza en 1588, como seguía a la estampa de Cort sobre composición de Zuccaro, obra que éste último realizó también para la capilla de la Annunciata del Colegio de los Jesuitas de Roma. Por lo tanto -el hecho que vamos demostrando con cada ejemplo- de que los pintores siguieran esta estampa, nos explica porqué el modelo queda establecido en la pintura sevillana del siglo XVII.

En el caso concreto de Zurbarán para la Anunciación de la Cartuja de Jerez, actualmente en el Museo de Grenoble, utilizó el ángel que se encuentra con los brazos cruzados sobre el pecho, mirando hacia la parte terrena de la estampa en la parte

⁴⁵⁶ Male, E.; L'Art religieux après le Concile de Trente, Paris, 1932, , pp. 239-242

⁴⁵⁷ Brown, J.; Opus Cit., 1980, pp. 83-84

izquierda, (Fig. 106) pero invirtiendo la composición ya que el ángel de Zurbarán se encuentra a la derecha (Fig. 105). Si observamos los plegados de las faldas y la abertura de la tela hacia la pierna, es idéntica en ambos modelos, incluso la tela que cae sobre un brazo. La única diferencia estriba en la posición de las alas, que en el ángel de Zurbarán se sitúan hacia arriba. Más curioso es el modo en como nuestro artista realizó los ángeles del rompimiento de gloria de la Anunciación (Fig. 107). Para ello alteró la posición de los ángeles que se encuentran a la derecha en el grabado y sobre las nubes (Fig. 108). El primero, que está de medio cuerpo y con las manos juntas ha sido colocado por Zurbarán detrás del que indica el suceso de la Encarnación. Tanto el rostro del ángel que señala la escena como sus ropajes y manos, están copiados del que en la estampa está en segundo lugar.

De esta misma composición se conserva una estampa de Cort que centra la Anunciación sola en el primer plano y el rompimiento de gloria con los ángeles descritos⁴⁵⁸. No sabemos cual fue la utilizada por Zurbarán ya que tanto la Anunciación con Profetas como la Anunciación que se encuentra aislada presentan estos elementos.

Pero los grabados del artista holandés también fueron empleados por Zurbarán como fondo arquitectónico de sus composiciones, tal como demostró Serrera⁴⁵⁹ en el Niño de la Espina del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 109), donde utiliza para su fondo de pilastras y hornacinas la estampa de

⁴⁵⁸ González de Zárate, J.M.; Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria, 1993, T.III, p. 65, n. 9(870)

⁴⁵⁹ Serrera, J.M.; Opus cit., 1988, p. 317, cat. 73



Fig. 105 Zurbarán, Anunciación, detalle, Museo de Grenoble



Fig. 106 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado



Fig. 107 Zurbarán, Anunciación, detalle, Museo de Grenoble



Fig. 108 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado

Cort sobre composición de Lorenzo Sabatini de 1577 de las Bodas de Caná⁴⁶⁰ (Fig. 110), trasponiendo la exedra que aparece tras la arcada. Para compensar el vacío de la izquierda lo llena con un característico cortinaje, tomado posiblemente de las estampas realizadas sobre composiciones de Bartholomeus Spranger.

Las estampas de Cort también sirvieron a Zurbarán para plantear esquemas compositivos y distribuir las masas y componentes de un lienzo tan importante como la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (Fig. 111). Esta obra había sido estudiada con respecto a su génesis por Serrera⁴⁶¹ señalando dos estampas como precedentes: una de Agostino Carracci, El Cordón Franciscano, y otra del propio Cort, La Disputa de los Santos Padres de la iglesia sobre el Santo Sacramento. Sin olvidar estas estampas, que fueron seguramente tenidas en cuenta, la que ahora presentamos de La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros Santos⁴⁶² (Fig. 112) del grabador holandés que estudiamos, parece inspirar más directamente tanto la composición como las luces e incluso ciertos volúmenes. Esta obra de Zurbarán tenía precedentes compositivos en la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, en la Apoteosis de San Hermenegildo de Juan de Uceda y Alonso Vázquez, pero la estampa de San Lorenzo que ahora presentamos resuelve varios puntos. En primer lugar la parte terrena y de gloria aparecen resueltas de igual manera. Abajo los volúmenes de Fray Diego de Deza y Carlos V corresponden en el grabado con San Lorenzo y el Papa, que por otra parte

⁴⁶⁰ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 71

⁴⁶¹ Serrera, J.M.; Opus Cit., 1988, p. 180

⁴⁶² Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 165



Fig. 109 Zurbarán, Niño de la Espina, Sevilla, Museo



Fig. 110 Cornelis Cort, Bodas de Caná, según Lorenzo Sabatini, grabado



Fig. 111 Zurbarán, Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, Sevilla, Museo



Fig. 112 Cornelis Cort, La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos, grabado

reposa en un almohadón similar al de Carlos V.

Otro elemento bastante similar es el arco de triunfo que aparece en la estampa uniendo cielo y tierra. De él puede proceder simplificada la pilastra del centro del cuadro. Con respecto a la parte de gloria del cuadro, donde se encuentran los Padres de la Iglesia sobre nubes, recoge también el esquema que plantea la estampa donde se encuentra la Coronación de la Virgen flanqueada de ángeles. Estas criaturas angélicas y los querubines que aparecen junto al Espíritu Santo en forma de Paloma aparecen también en el lienzo coronando la escena. A un lado y otro aparecen San Pablo y Santo Domingo, Cristo y la Virgen. El San Pablo sigue una composición de Bloemaert (Fig. 208-209) del mismo asunto. Finalmente advertimos también como la distribución de luces que presenta el cuadro, está tomada fielmente de la que se advierte en la estampa de Cort. Este punto nos lo explica también Palomino cuando trata de cómo el pintor aprovechado, ha de pintar por una estampa.

Nos dice Palomino que: "Son muy raras las estampas que transmiten realces o toques de luz aunque hay algunas puntuales, que ni aún eso les falta; pero son muy raras".

Los tres claros y las sombras que aparecen en la estampa son utilizadas para disponer la composición que hemos comentado. Por el contrario advierte Palomino que: "En las estampas, todos los claros son iguales y sólo la diferencia de oscuros gradúa los términos"⁴⁶³.

Es pues este ejemplo importante a la hora de comprender cómo una estampa puede ser utilizada como fuente de inspiración

⁴⁶³ Palomino, A.; Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, 1947, p. 523

para situar volúmenes, luces y en definitiva para disponer una composición tal como explica Palomino de la siguiente forma: "Viendo otra historia bien organizada tomar solamente aquel concepto del todo, aprovechándose de algunas de sus actitudes que les parecieran más galantes, arreglando los trajes y acordando las figuras según conviniera a la expresión del asunto"⁴⁶⁴.

Mucho mayor interés tiene, en este lienzo de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino , el haber podido precisar las fuentes de las arquitecturas del fondo, que han sido realizadas siguiendo las estampas de Philippe Galle sobre composición de Hans Vredemann de Vries y que estudiaremos en su apartado correspondiente (Fig. 380-382).

También los discípulos de Zurbarán utilizarían las composiciones grabadas por Cornelio Cort. Aunque problemática la atribución de la Lapidación de San Esteban (Fig. 113) que preside el retablo de la Iglesia sevillana de este santo , se viene atribuyendo de antiguo a los hermanos Polanco⁴⁶⁵. Dicha obra ha sido realizada, sea quien sea su autor, siguiendo la composición de Marcello Venusti de la Lapidación de San Esteban , grabada por Cornelis Cort en 1576⁴⁶⁶ (Fig. 114).

Si se observa la posición de San Esteban con los brazos en alto y arrodillado, el individuo que en primer plano recoge una piedra, así como la arquitectura amurallada del fondo, procede directamente de la citada estampa. También Juan Luis

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 533

⁴⁶⁵ Ceán Bermúdez, J.A.; Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, T.IV, p. 104

⁴⁶⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 122



Fig. 113 Hermanos Polanco?, Lapidación de San Esteban, Iglesia de San Esteban, Sevilla



Fig. 114 Cornelis Cort, Lapidación de San Esteban, según Marcello Venusti, grabado



Fig. 114b Alonso Cano, Purificación de la Virgen, Capilla Mayor de la Catedral de Granada



Fig. 115 Cornelis Cort, Presentación en el templo, sobre comp. de Zuccaro, grabado

Zambrano emplearía el famoso grabado de la Anunciación con Profetas en sus detalles de ángeles que tocan el laud a la izquierda y la lira a la derecha, para realizar los que aparecen en el rompimiento de gloria de su Anunciación del Convento de Santa María de Gracia de Córdoba, recientemente documentada⁴⁶⁷. Ya veremos como Murillo hará uso de los mismos elementos en su obra.

Otro artista que empleó en alguna obra las estampas del grabador holandés fue Alonso Cano, que con suma literalidad, utilizó el grabado de la Presentación en el templo (Fig. 115) sobre composición de Federico Zuccaro⁴⁶⁸, para su Purificación de la Virgen de la capilla mayor de la catedral de Granada (Fig. 114b). Se conservan varias pruebas de la estampa de Cort , algunas con la composición invertida. Aunque a primera vista la relación no es tan evidente, tanto el rostro del Sumo Sacerdote de la estampa, como la tiara y sobre todo el rostro de la Virgen, los plegados de su velo y la posición del cuerpo desnudo del niño, encuentran similitud con los que aparecen en la obra de Cano. Este artista utilizó también la estampa para su Circuncisión de la Magdalena de Getafe, invirtiendo aquí alguno de los términos del grabado.

Pero quien más abusivamente empleó las estampas de Cornelio Cort, es, sorprendentemente, Bartolomé Esteban Murillo. Ya August L. Mayer señaló para el Santo Tomás de Villanueva dando limosna, la posible utilización por Murillo de una estampa de

⁴⁶⁷ Raya Raya, A., "Un cuadro de Juan L. Zambrano: La Anunciación del convento de Santa María de Gracia" en Apotheca, 4, 1984, pp. 177 y ss.

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 63

Cort de 1570 donde aparece un pobre en actitud parecida⁴⁶⁹. Tanto Pacheco como Palomino hablan de lo cotidiano que resultaba para los artistas en aprendizaje la copia de estampas. Murillo no iba a ser menos y donde hemos localizado más plagios es precisamente en sus obras de juventud y curiosamente en aquellas en las que Angulo veía un vínculo estilístico con Juan de Roelas⁴⁷⁰.

Es en estas obras de juventud donde Murillo utiliza también la famosa estampa de Cort de la Anunciación con Profetas seleccionando determinados elementos como ángeles y niños. Primeramente en la Virgen del Rosario del Palacio Arzobispal de Sevilla realizada antes de 1640 utilizó para los dos ángeles músicos de los lados (Fig. 116-117) los que aparecen en la estampa de Cornelio sobre las nubes (Fig. 118-119), uno tocando el laud y otro una lira que Murillo convierte en violín. Es sorprendente el indudable paralelo en gestos, plegados y actitudes que solo altera un poco en la figura del ángel que toca la lira. En esta misma obra como ya apuntó Angulo⁴⁷¹ se encuentran recuerdos evidentes con la manera de hacer de Juan del Castillo. Pérez Sánchez puntualiza también el evidente eco del maestro de Murillo, en su Virgen del Rosario de colección particular del que algo tuvo que aprender⁴⁷².

⁴⁶⁹ Mayer, A.L., Historia de la Pintura española, Madrid, 1947, p. 356

⁴⁷⁰ Angulo Iñiguez, D.; Murillo. Su vida, su arte, su obra, Madrid, 1981, T.I, pp. 171-172. Para el estudio de las fuentes de Murillo véase también; Pérez Sánchez, A.E.; "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la Pintura española, Madrid, 1993, pp. 129-158.

⁴⁷¹ Angulo Iñiguez, D.; Opus Cit., 1981, T.II, p. 170, Cat. 185

⁴⁷² Pérez Sánchez, A.E.; Opus Cit, 1993, p. 131



Fig. 116 Murillo, detalle de la Virgen del Rosario, Palacio Arzobispal, Sevilla



Fig. 118 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado



Fig. 117 Murillo, detalle de la Virgen del Rosario, Palacio Arzobispal, Sevilla



Fig. 119 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado

Pero la prueba evidente de que Murillo disponía de la estampa de la Anunciación con Profetas es el hecho de que vuelve a utilizarla en su Virgen del Rosario y Santo Domingo de la colección Toreno. Esta vez Murillo selecciona de la estampa el niño sedente y desnudo que porta un pequeño organo positivo (Fig. 121) y lo coloca en el extremo izquierdo del lienzo, (Fig. 120) sobre las nubes, como se encuentra también en la estampa de Cornelio Cort.

El último empleo de la estampa de Cort que hemos localizado está en el lienzo de Las dos Trinidades del Museo de Estocolmo. En este caso Murillo ha utilizado el mismo ángel de la estampa que está tocando la lira y lo coloca a la derecha del Dios Padre en el rompimiento de gloria⁴⁷³, (Fig. 122) eliminando de sus manos la lira y disponiendo a su lado y con las manos juntas al que se encuentra en la estampa a la izquierda mirando la Anunciación, que también utilizó Zurbarán para el rompimiento de gloria de la Anunciación de Grenoble. Con respecto al Ángel que se encuentra en el lienzo a la izquierda del Dios Padre y con las manos juntas ya veremos en su apartado que proviene de una estampa de Boetius a Bolswert sobre composición de Bloemaert que será también un componente muy importante en ciertas obras de Murillo (Fig. 216-217).

La utilización de la estampa de la Anunciación con Profetas en estas tres obras es un elemento bastante importante

⁴⁷³ D. Diego Angulo señala la ascendencia rafaelesca de este ángel, comparándolo con el que aparece en la Sagrada Familia de Francisco I del Museo del Louvre. D. Diego también señaló aquí la dependencia directa de Bloemaert en el otro ángel con las manos juntas, que sale como él apuntó, de la Adoración de los Pastores firmada y fechada por Bloemaert en 1612. Cfr. Diego Angulo Iñiguez; Murillo...Opus Cit. , 1981, T. II, pp. 172-173. Cat. 189.



Fig. 120 Murillo, Virgen del Rosario y Santo Domingo, Col. Toreno



Fig. 121 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado



Fig. 122 Murillo, detalle de Las dos Trinidades, Estocolmo, Museo

no solo para entender los modelos de Murillo sino para confirmar el uso de los mismos en su juventud, pues estas tres obras quedan encuadradas cronológicamente entre 1640-45. Probablemente habría que ajustar aún más las fechas para estas tres obras que pudieron ser realizadas incluso en los mismos años a juzgar por la fuente empleada. Posteriormente Murillo emplearía otras estampas del grabador holandés no hallándose tanta fidelidad en la copia como la que ahora hemos presentado. Así para su grandioso San Antonio de la Catedral de Sevilla colocó un aparatoso rompimiento de gloria poblado de nubes y ángeles. El que se encuentra de cuerpo entero mirando hacia el niño, del que se conserva un dibujo preparatorio en el Louvre⁴⁷⁴, ha sido realizado siguiendo al que se encuentra a la derecha en el rompimiento de la Adoración de los Pastores de Cort sobre composición de Zuccaro. En este caso ha invertido por completo al modelo y lo ha vestido, ya que en la estampa aparece desnudo.

De mayor interés por su indudable paralelo, es el que apuntó Pérez Sánchez⁴⁷⁵ entre la obra de Barocci de la Madonna della Gatta (Fig. 124) y la Sagrada Familia del Pajarito (Fig. 123) que conserva el Prado. La obra de Barocci fue sin duda conocida por Murillo a través de la estampa de Cort⁴⁷⁶, de ella

⁴⁷⁴ Brown, J.; Murillo and his drawings, Princeton, 1976, p. 86

⁴⁷⁵ Pérez Sánchez, A.E.; "Murillo y..." Opus Cit., 1993, p. 146. El Marqués de Lozoya reparó sobre el precedente manierista de la composición al encontrar una tabla anónima valenciana que copiaba el modelo, sin advertir que se trataba de Barocci. Cfr. Marqués de Lozoya, "¿Un precedente de la Sagrada familia del pajarito?" en Archivo Español de Arte, 1967, 83. Sería Pérez Sánchez en la ob. Cit. quien diera a conocer el modelo La Madonna de la Gatta de Federico Barocci. Véase también Cat. Exp. Murillo, Museo del Prado, Madrid, 1982, p. 120

⁴⁷⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus cit., T. 52, 1986, p. 54



Fig. 123 Murillo, Sagrada Familia del pajarito, Museo del Prado, Madrid



Fig. 124 Cornelis Cort, Madonna de la Gatta según Barocci, grabado



Fig. 125 Murillo, La Magdalena, El Havre



Fig. 126 Cornelis Cort, La Magdalena, según Tiziano

aprovechó tanto la actitud del niño que levanta el jilguero y juega con el perrillo como el delicado semblante y la dulzura que emana del niño Jesús. La obra de Barocci se acerca bastante a la sensibilidad de Murillo adelantando el pintor italiano la dulzura y vaporosidad que caracteriza a los modelos murillescos.

Una obra especialmente interesante en su trasunto de la fuente grabada fue la Magdalena de El Havre, (Fig. 125) habilmente analizada en relación a la estampa de Cort⁴⁷⁷ (Fig. 126) sobre composición de Tiziano por Serrera⁴⁷⁸. En este caso Murillo se ha servido de la obra de Tiziano utilizando de la estampa tanto los dos focos de luz en el cuerpo de la Santa y en el paisaje, así como en la manera de solucionar el rostro, posición de una mano, y los plegados de los ropajes, invirtiendo la composición como ocurre a veces, bien por disimular el hurto, bien por utilizar un espejo para así facilitar la copia y su posterior trasposición al lienzo. Lo más interesante del ejemplo señalado es observar la gran diferencia formal y estilística entre la obra de Tiziano y el resultado de Murillo, que como se señaló, consigue barroquizar la composición mediante la luz, el color y las sombras, siendo aquí la estampa un mero pretexto para la inspiración. También ha sido habilmente transformado el paisaje del fondo lineal y preciso en la estampa y vaporoso e irreal en la obra de Murillo⁴⁷⁹. Este ejemplo viene a aumentar la huella de Tiziano en nuestros pintores barrocos ya apuntada, mostrando una vez más lo importante que resulta el componente

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 167

⁴⁷⁸ Serrera, J.M.; "Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII" en Goya, 169-70-71, 1982, pp. 126-132

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 129

italiano a la hora de entender a los grandes maestros de la pintura barroca sevillana, pues los grandes creadores no se limitan a copiar sino a transformar y mejorar los modelos entendidos desde una nueva sensibilidad.

Otro tanto ocurre con el Bautismo de Jesús de la Gemaldegalerie de Berlín (Fig. 127) pues para su realización parece que Murillo se inspiró en la estampa del mismo asunto de Cort sobre composición de Francesco Salviati⁴⁸⁰ (Fig. 128). Aunque el lienzo difiere bastante del precedente grabado, Murillo pudo utilizar esta estampa como modelo iconográfico ya que tanto el brazo de San Juan como su actitud encuentran reflejo en el grabado. El cuerpo de Cristo ha sido girado y los ángeles que acompañan la escena en la estampa han sido eliminados.

Por último y en relación a Cort el Nacimiento de la Virgen del Museo del Louvre (Fig. 129), parece que se inspira en la ya comentada estampa del Nacimiento de la Virgen sobre composición de un artista desconocido (Zuccaro ?), (Fig. 130) que describe y utiliza Pacheco, como hemos visto. Son varias las pruebas que se conservan de este grabado que reproducen la composición invertida. Parece evidente que tanto el plegado y nudo del cortinaje como el cuerpo y mano de Santa Ana en la cama han sido realizados por Murillo siguiendo a la estampa de Cornelio. Otro interesante paralelo es el de las figuras que se adivinan en penumbra tras la cama, pues estas se encuentran también en la estampa. Un elemento decisivo en este ejemplo, para constatar el uso de la estampa por el artista, es el del angelillo alado que se sitúa de espaldas y en primer término en

⁴⁸⁰ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 69



Fig. 127 Murillo, Bautismo de Jesús,
Gemaldegalerie de Berlín



Fig. 128 Cornelis Cort, Bautismo de Jesús,
según comp. de Salviati, grabado



Fig. 129 Murillo, Nacimiento de la Virgen,
Museo del Louvre, París



Fig. 130 Cornelis Cort, Nacimiento de la Virgen, grabado

la estampa con un paño que le cubre el trasero. Este mismo personaje con similares aditamentos, se halla en el lienzo de Murillo jugueteando con un perrillo. Con respecto a la figura de la criada que se coloca de espaldas, encuentra también paralelo en la que se halla de rodillas también en el grabado, atendiendo a la Virgen.

Es curioso observar como Murillo ha utilizado la composición alterando bastantes elementos pero dejando otros que nos advierten y nos descubren sus fuentes. Nuevamente aquí una composición característica de fines del manierismo ha servido a nuestro artista para crear una composición verdaderamente barroca, donde el color y la vaporosidad, ya rubeniana, hacen ver las dotes de un auténtico artista dispuesto a transformar y recrear la fuente originaria.

Pero los discípulos de Murillo también utilizarían las estampas de Cort y curiosamente Juan Simón Gutiérrez se inclinó una vez más por tomar elementos de la socorrida composición de Federico Zuccaro de la Anunciación con Profetas. Entre las pocas obras firmadas de este artista destaca la Virgen y el Niño con San Agustín, San Nicolás de Tolentino, Santa Monica y Santa Rita de Casia⁴⁸¹ del convento de la Santísima Trinidad de Carmona. (Fig. 131) La obra, de una clara ascendencia murillesca presenta un rompimiento de gloria en el que Simón Gutiérrez ha seleccionado de la citada estampa, tanto al ángel que a la derecha toca el laud como el que a la izquierda se encuentra con las manos cruzadas sobre el pecho en actitud de reverencia. Este último ángel que ya hemos visto utilizado en más ocasiones, (Fig.

⁴⁸¹ Valdivieso-Serrera; La época ... Opus Cit., 1982, pp. 174-175



Fig. 131 Juan Simón Gutiérrez, Virgen y el Niño con santos, Convento de la Trinidad, Carmona, detalle



Fig. 132 Cornelis Cort, detalle de la Anunciación, grabado



Fig. 133 Ambrosio de Valois, Resurrección de Cristo, Carmelitas Descalzas, Jaén



Fig. 134 Cornelis Cort, Resurrección de Cristo, según Giulio Clovio, grabado

entre otras en la Anunciación de Grenoble de Zurbarán, ha sido traspuesto con un estilo mucho más blando y el que toca el laud ha sido variado en actitud ya que en la estampa se encuentra mirando hacia la derecha⁴⁸².

Finalmente antes de dar paso a las huellas de Cort en obras anónimas andaluzas, estudiaremos la Resurrección de Cristo del pintor jienense Ambrosio de Valois⁴⁸³ que se encuentra en el retablo del Convento de Carmelitas Descalzas de Jaén (Fig. 133). Es indudable que para esta obra Valois utilizó el grabado de Cort, probablemente sobre composición de Giulio Clovio⁴⁸⁴ (Fig. 134). Esta Resurrección fue muy utilizada por los pintores españoles de fines del XVI y de todo el XVII. En esta ocasión el discípulo de Sebastián Martínez traspone fielmente la figura de Cristo, así como el sepulcro de donde sale, eliminando a algunos de los soldados y manteniendo a los que se encuentran en primer término. Valois ha eliminado de la estampa algunos detalles de

⁴⁸² Con respecto al niño que porta la tiara que se encuentra abajo en el lienzo junto a san Agustín, se relaciona fuertemente con el que aparece en el dibujo de Cornelio Schut del Museo del Prado de la Imposición de la casulla a San Ildefonso y en el cuadro del mismo autor que se encuentra en la Iglesia de la Magdalena de Sevilla. Todos ellos, a su vez, dependen del modelo de Murillo que se halla en el lienzo de San Buenaventura y San Leandro del Museo de Sevilla. El dibujo de Schut y la obra de la Magdalena de Sevilla aparecen estudiadas en: Pérez Sánchez, A.E., Tres Siglos de Dibujo Sevillano, Sevilla, 1995, pp. 254-255

⁴⁸³ Ceán Bermúdez, J.A.; Diccionario, Opus Cit., 1800, T.V, p. 121. Es bien poco lo que se sabe de este artista. Ceán nos dice que residió en Jaén de donde dicen era natural, por los años de 1660 y que fue discípulo de Sebastián Martínez, a quien procuró imitar, siendo de él los cuadros del retablo mayor de la Iglesia de Carmelitas Descalzas al que esta resurrección pertenece. En este mismo retablo se encuentra un Martirio de San Esteban que copia parte del boceto de Sebastián Martínez de colección particular madrileña. Véase reproducido en Pérez Sánchez, A.E. Opus Cit., 1992, p. 276

⁴⁸⁴ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus cit., T. 52, 1986, p. 114. En Valencia sería Cristóbal Llorens quien utilizara esta estampa. Véase Benito Doménech, 1988, p. 62

la indumentaria, dejandose llevar por los motivos fundamentales. Es interesante observar como incluso las luces y sombras que aparecen en la estampa se han mantenido en el lienzo que no deja de ser una copia estilizada del modelo, al que solo se le añade el escudo de primer término y las cabezas de querubines del rompimiento.

Entre la gran cantidad de obras anónimas andaluzas que hemos podido estudiar, logicamente encontramos una infinidad de lienzos más o menos personales que copian estampas, bien en su totalidad, o tomando elementos parciales. En este tipo de obras, generalmente de pintores provinciales alejados de los centros pictóricos importantes, encontramos interpretaciones realmente pobres que obedecen a un servilismo de claro interés comercial o simplemente devocional. Por citar solo unos ejemplos cada uno de una estampa de las que más circulación tuvieron, destacaremos la Venida del Espíritu Santo que se conserva en el Museo de Sevilla (inv. n. 921)⁴⁸⁵ (Fig. 135). Esta obra de hacia 1630 de un estilo próximo a Herrera el Viejo, presenta un rompimiento de gloria que incorpora de nuevo al ángel con la lira y al que toca el laud, tomados de la estampa de la Anunciación con Profetas de una manera bastante literal. También la Oración en el Huerto de Cort sobre composición de Federico Zuccaro⁴⁸⁶ fue copiada en el banco del retablo de la Iglesia de San Bartolomé de Villarrodrigo (Jaén) en una pintura de mediocre factura realizada en torno a

⁴⁸⁵ Véase reproducida en ; Izquierdo, R. y Muñoz, V.; Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas, Sevilla, 1990, p. 68, inv. 921

⁴⁸⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., T. 52, 1986, p. 95



Fig. 135 Anónimo, La venida del
Espíritu Santo, detalle, Museo de
Sevilla



los años de 1630⁴⁸⁷.

El Martirio de San Lorenzo de Tiziano estampado por Cort que fue utilizado como vimos por Varela, fue también copiado de una manera mucho más fiel, en el cuadro del mismo asunto que se conserva en la capilla Sacramental de la iglesia de Santa Ana de Triana como ya fue apuntado⁴⁸⁸.

Con respecto al Bautismo de Cristo que citamos en relación a Murillo, realizado sobre una composición de Salviati, fue utilizado en el cuadro del mismo asunto que se halla en el retablo mayor del Convento de Santa Isabel de Sevilla, segundo cuerpo, calle lateral izquierda⁴⁸⁹.

Finalmente y del grabado de la Presentación en el templo sobre composición de Federico Zuccaro, hemos localizado también una copia en el banco del retablo que se halla en el crucero, nave de la epístola, de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, obra de hacia 1620 que copia la citada estampa de manera bastante literal.

No queremos continuar citando ejemplos de obras de pobre factura que evidencian el eco de las estampas del grabador holandés, sobre todo cuando hemos demostrado con ejemplos mucho más relevantes por su calidad, que sus modelos fueron muy populares y contribuyeron, sobre todo, a expandir la huella de las composiciones de Tiziano y los Zuccaro y en definitiva a suministrar modelos italianos a los obradores de los pintores

⁴⁸⁷ Véase reproducida en el conjunto del retablo en; Uliarte Vázquez, M.L.; El retablo en Jaén 1580-1800, Jaén , 1986, lám. V, pp. 115-116

⁴⁸⁸ Serrera, J.M.; Opus Cit., 1982, nota 7

⁴⁸⁹ Véase reproducido en Valdivieso, E. y Morales, A.; Sevilla Oculta, Sevilla, 1980, p. 159

sevillanos del siglo XVII.

11.3- Goltzius y Spranger

Goltzius y Spranger

Otro de los grabadores que más fue utilizado en Andalucía y en los principales focos pictóricos españoles durante todo el barroco, fue el artista alemán Hendrick Goltzius, nacido en la localidad alemana de Mühlbracht en 1558⁴⁹⁰, gran dibujante y sobre todo grabador, destacando sus dotes de creador en la invención de composiciones, que encontraremos usadas por los más variados artistas. En 1582 abrió su propio taller editorial con un gran número de colaboradores que le ayudaron a estampar infinidad de composiciones fruto de su invención. Su hijastro, el también grabador Jacob Matham, utilizaría también composiciones de su padrastro contribuyendo igualmente a la difusión de sus modelos. Goltzius se formó principalmente en la localidad holandesa de Haarlem, gran foco de actividad artística, interpretando múltiples diseños del romanismo de Maarten van Heemskerck⁴⁹¹. También estuvo muy en contacto con el grabador Philippe Galle al que tanto debe Zurbarán, que también utilizaría composiciones de Goltzius. En 1583 Karel van Mander introdujo a Goltzius en el mundo de los dibujos y composiciones de Bartholomeus Spranger, influyéndole en el ímpetu del nuevo estilo que caracterizaría a

⁴⁹⁰ Para Goltzius véase su biografía en; Karel van Mander, Schilderboek, Alkmaar, 1604. Posteriormente Strauss, W.L., Hendrik Goltzius. Complete engravings, etchings, woodcuts, New York, 1977

⁴⁹¹ Anderson, J.; "Haarlem and the Netherlands in the late Sixteenth Century" en Hendrick Goltzius and the Classical Tradition, University of Southern California, 1992, pp. 14-19

los manieristas de la escuela de Praga⁴⁹². Hacia 1590 Goltzius pasa a Italia donde tomaría nota de la técnica y los modelos del holandés Cornelio Cort que se encontraba trabajando allí. El estilo de Goltzius queda configurado por la influencia de artistas tanto flamencos, alemanes e italianos, sabiendo digerir las aportaciones y ayudando a crear su propio estilo, que influirá profundamente en la obra de Jan Müller y Abraham Bloemaert, artista éste último al que dedicaremos un apartado especial pues será fundamental en Murillo. En Haarlem pasará Goltzius sus últimos días recibiendo allí en 1595 el privilegio imperial que prohibía la copia de sus grabados en todo el imperio por un periodo de seis años. Sus estampas se vendieron principalmente en Roma, Paris y Londres⁴⁹³, muriendo el artista en 1617 en Haarlem, ciudad donde desarrolló gran parte de su producción⁴⁹⁴. Antes de la muerte de Goltzius sus composiciones eran famosas y utilizadas en la Sevilla de fines del siglo XVI. Sorprende realmente la rapidez con que las estampas circulaban por los diferentes países en manos de libreros y comerciantes. Los circuitos comerciales a manos de franceses y flamencos

⁴⁹² Para la escuela de Praga véase; Dacosta Kaufmann, T.; L'école de Prague, Paris, 1985. Casi todos los críticos señalan este periodo de influencia de Spranger en Goltzius que tan importante sería también para algunos pintores sevillanos como ya veremos. Para Goltzius y Spranger véase también Hendrix, L.; "Coquering illusion: Bartholomeus Spranger's influence in Venus and Mars surprised by Vulcan by Hendrick Goltzius" en Hendrick Goltzius..., Opus Cit., 1992, pp. 66-72. También Bialler, N.; Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his time, Amsterdam, 1993, p. 80

⁴⁹³ González de Zárate, J.M.; Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994, T.VI, pp. 45-49

⁴⁹⁴ Para la función del taller de Goltzius y la difusión de sus grabados véase; Lenihan, M.L.; "Goltzius and the workshop tradition" en Hendrick Goltzius..., Opus Cit., 1992, pp. 24-27

debían estar bien establecidos, de lo contrario no entenderíamos como el pintor Antón Pérez utiliza una estampa de Goltzius para el Juicio Final que se conserva en la Capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla (Fig. 136). Serrera⁴⁹⁵ fechó este retablo hacia 1547-48, lo que no es probable, debido a la estampa del Juicio Final de Goltzius⁴⁹⁶ (Fig. 137) realizada sobre composición de Stradanus (1523-1605), que no cabe duda que fue utilizada aquí. La estampa, fechable hacia 1577, fue editada por Philippe Galle y debió ser popular en su momento a juzgar por el dibujo que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda copiando la composición⁴⁹⁷.

La obra de Antón Pérez debe ser por lo tanto posterior a 1577 y sabiendo que este artista pudo trabajar hacia 1583, como constata Gestoso⁴⁹⁸, su labor en el retablo de las reliquias actualmente en la capilla de Santiago de la Catedral de Sevilla, puede ser de hacia 1580, fecha que concuerda perfectamente con la factura del Juicio Final, completamente manierista y dependiente de la citada estampa. Lo más llamativo en esta obra de Antón Pérez es su empeño en cubrir los desnudos que aparecen en la estampa. No es esta la única vez que advertimos como los

⁴⁹⁵ Serrera, J.M.; "Anton Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 185, 1977, pp. 127-148. Véase del mismo autor; "Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 364

⁴⁹⁶ Bartsch, A.; The Illustrated Bartsch, Hendrik Goltzius, T. 3, New York, 1980, p. 248

⁴⁹⁷ Durán, R.; Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 1980, p. 159, n. 72

⁴⁹⁸ Gestoso y Pérez, J.; Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII, Sevilla, 1900, vol. II, p. 78. Otros autores fijan en 1578 la fecha de muerte de Antón Pérez Cfr. Serrera, J.M.; Art. Cit., 1977, p. 131



Fig. 136 Antón Pérez, Juicio Final,
Catedral de Sevilla



Fig. 137 Goltzius, Juicio Final,
según Stradanus, grabado

preceptos morales e ideológicos de la iglesia obligan a tapar pudicamente el desnudo de las figuras que en lo demás siguen a la estampa. El Cristo Juez sin embargo, ha sido modificado en su actitud y en la obra de Antón Pérez aparece acompañando a la Virgen y otros santos, y además ha cambiado el sexo de la figura femenina que aparece con las manos juntas a la derecha en la estampa, que en la obra de Antón Pérez se ha convertido en un joven que se encuentra en la misma postura y con la cabeza vuelta.

Uno de los elementos que aparecen en las composiciones de Goltzius y que más llamaron la atención de los pintores sevillanos, fueron sus angelotes que revolotean por el rompimiento de gloria de sus escenas. Es curioso ver como algunos de estos ángeles se encuentran en repetidas ocasiones y en diferentes composiciones. Tanto Vasco Pereira como Francisco Varela y Zurbarán eligieron modelos parecidos para sus obras.

El pintor Portugués Vasco Pereira a la hora de realizar su Sagrada Familia con varios Santos de la Colección Cepeda de la Palma del Condado, introdujo a dos angelillos en la parte superior con ramilletes de flores, que siguen literalmente a Goltzius y Bloemaert.

El de la izquierda (Fig. 138), que aparece también en el Martirio de Santa Lucia de Francisco Varela (Fig. 139), ha sido realizado siguiendo la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de La Fé⁴⁹⁹, eligiendo al que se encuentra a la izquierda en dicha estampa (Fig. 140). El de la derecha, que se sitúa arriba de Santa Ana en la obra de Pereira (Fig. 141),

⁴⁹⁹ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1980, Netherlandish Artist, T. 4, p. 397



Fig. 140 Jan Saenredam, La Fé, según
Comp. de Goltzius, detalle



Fig. 138 Vasco Pereira, Sagrada Familia con
varios Santos, detalle, Col. Cepeda



Fig. 139 Francisco Varela, Martirio de
Santa Lucia, Iglesia de San Sebastián,
Sevilla, detalle

es literalmente el mismo que el que se halla en la misma posición en la estampa de Jacob Matham de Santa Catalina⁵⁰⁰ (Fig. 142) sobre composición de Bloemaert y que veremos como también utilizó Pacheco.

A la hora de estudiar El martirio de Santa Catalina de Zurbarán ya vimos como en el cuadro de Munich, el artista utilizaba para el ángel que porta una palma, (Fig. 143) la estampa de La Esperanza de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius⁵⁰¹, (Fig. 144) que pertenece a la misma serie de Virtudes que antes utilizaron Varela y Pereira. Zurbarán copia al ángel que aparece en la zona superior izquierda haciendo alarde una vez más de su carencia de inventiva e incorporando elementos de la más diversa procedencia en una misma obra pues la composición general de la obra ya vimos que partía de Cornelis Cort.

Todas estas estampas de La Fé, La Esperanza y La Caridad presentan en la parte superior angelotes que como vemos son utilizados con frecuencia por nuestros pintores barrocos.

También las composiciones de Spranger fueron utilizadas por Zurbarán, como evidencia la Virgen de la Merced de la Colección Valdeterrazo. En esta obra se encuentran dos querubines que desparraman ramos de flores sobre la composición (Fig. 145-146); ambos han sido realizados por el pintor extremeño tomando, por un lado, el ángel que aparece en el grabado de Jan Muller de Las Ninfas ofrendando a Venus⁵⁰² sobre composición de Spranger (Fig. 147), para realizar el que se encuentra a la izquierda. Aquí invierte la postura del querubín del grabado y le coloca un

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 64

⁵⁰¹ Ibidem, p. 398

⁵⁰² Ibidem, p. 506



Fig. 141 Vasco Pereira, Sagrada Familia con varios Santos, detalle, Col Cepeda.

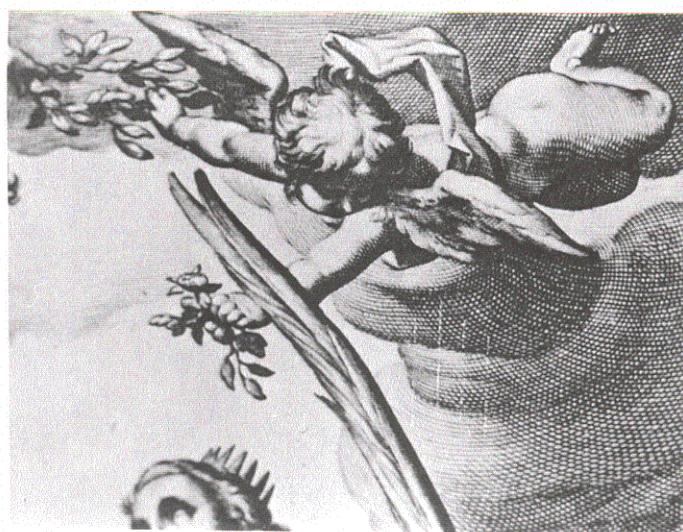


Fig. 142 Jacob Matham, Santa Catalina, según Bloemaert, detalle, grabado



Fig. 143 Zurbarán, detalle del Entierro de Santa Catalina, Munich



Fig. 144 Jan Saenredam, La Esperanza, según comp. de Goltzius, detalle, grabado



Fig. 145 Zurbarán, Virgen de la Merced, detalle, Col. Valdeterrazo



Fig. 147 Jan Muller, Las Ninfas ofrendando a Venus, detalle, según Spranger, grabado



Fig. 146 Zurbarán, Virgen de la Merced, detalle, Col. Valdeterrazo



Fig. 148 Jan Muller, Minerva entre Hércules y Marte, según Spranger, detalle, grabado

pañó para tapar su sexo pudicamente. Con respecto al de la derecha, ha sido realizado alterando el Cupido o amorcillo que se halla en el grabado de Jan Muller sobre composición de Spranger de Minerva entre Hércules y Marte⁵⁰³ (Fig. 148), cambiando la posición de la pierna derecha y manteniendo la misma actitud.

El grabado aludido de Las Ninfas ofrendando a Venus (Fig. 149), sobre composición de Spranger, ofrece además el tipo de columna y basamento tantas veces utilizado en las composiciones de Zurbarán. Por ejemplo en el cuadro de Guadalupe del Padre Fray Gonzalo de Illescas (Fig. 149b), presentando además los típicos cortinajes abullonados que se encuentran en este tipo de obras. Juan del Castillo también empleó a los querubines y ángeles volánderos que aparecen en las composiciones de Goltzius. Es así como realizó los niños que portan un ramo de flores en la obra La Institución de la Eucaristía de 1612 que se conserva en el Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla (Fig. 150). Si observamos la posición y desnudez de estas criaturas celestes, así como las bandas que flotan al viento, son idénticas a las que aparecen en la parte superior derecha de la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de Venus entre Baco y Ceres⁵⁰⁴ (Fig. 151). Una vez más las fuentes angélicas de la pintura sevillana se hallan en las composiciones que se fraguaron en el círculo de los artistas que trabajaron en Haarlem.

También el manierismo característico del pintor de

⁵⁰³ Ibidem, p. 505

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 385

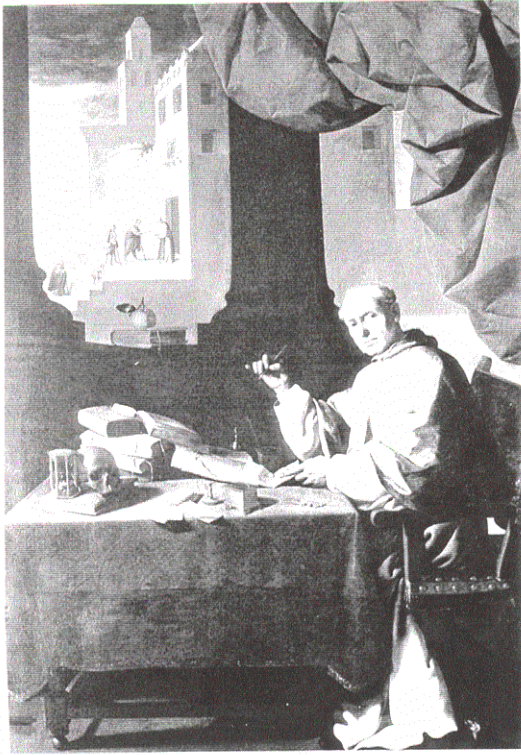


Fig. 149 Jan Muller, Las Ninfas ofrendando a Venus, sobre comp. de Spranger, grabado



Fig. 150 Juan del Castillo, La Institución de la Eucaristía, detalle, decanato de la Facultad de Derecho, Sevilla



Fig. 151 Jan Saenredam, Venus entre Baco y Ceres, según Goltzius, detalle, grabado

Rodolfo II de Praga, Bartholomeus Spranger, supo influir profundamente en la pintura sevillana como vamos viendo. Un ejemplo más, bastante notorio, lo encontramos en la órbita zurbaranesca, concretamente en el anónimo maestro que realiza hacia 1635 las Santa Justa y Rufina que se hallan en el Castillo de Courson (Francia) (Fig. 152). Esta obra ha sido relacionada con muy buen criterio por Serrera⁵⁰⁵ con el autor del Tránsito de San Hermenegildo de la iglesia del mismo santo de Sevilla. Efectivamente se trata de la misma mano que utiliza ampliamente composiciones manieristas flamencas para crear sus tipos, tanto en las Santa Justa y Rufina como en su obra de San Hermengildo.

Para la obra del Castillo Courson, el anónimo pintor utiliza la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Goltzius de Un matrimonio bendecido por Cristo⁵⁰⁶ (Fig. 153), escogiendo a la mujer que porta una palma para realizar la Santa de la derecha, en el lienzo francés. Tanto los plegados como la indumentaria han sido realizados tomando como modelo el que Goltzius realiza.

Con respecto al Tránsito de San Hermenegildo presenta un rompimiento de gloria (Fig. 154) que incluye por un lado a un angelillo que nos mira tocando un arpa y otros dos a la derecha que leen en un libro. Estos y aquél han sido realizados siguiendo el rompimiento de gloria que presenta la estampa de Jan Muller sobre composición de Spranger de La Adoración de los Pastores⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Serrera, J.M; "El maestro de San Hermenegildo" en Archivo Español de Arte, (en prensa)

⁵⁰⁶ Bartsch, A.; The Illustrated... Opus Cit., 1980, T. 4, p. 402. Esta estampa fue también copiada por un artista anónimo que realiza una composición similar en el lado del evangelio del crucero de la Catedral de Játiva.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 498



Fig. 152 Maestro de San Hermenegildo
Santas Justa y Rufina, Castillo
Courson, Francia



Fig. 153 Jan Saenredam, Un matrimonio
bendecido por Cristo, según Goltzius,
grabado



Fig. 154 Maestro de San Hermenegildo,
Tránsito de San Hermenegildo, detalle,
destruido



Fig. 155 Jan Muller, Adoración de los Pasto-
res, detalle, según Spranger, grabado

(Fig. 155). Pero lo maravilloso y sorprendente es advertir como el manierismo y elegancia característica de Spranger es convertido en una composición de tono naturalista al ser reelaborada por una sensibilidad en todo análoga a la del joven Velázquez.

Esta misma estampa de la Adoración de los Pastores sobre composición de Spranger fue utilizada por Herrera el Viejo. En el Extasis de San Francisco Javier del Paraninfo de la Universidad de Sevilla, para realizar la cabeza del anciano de primer término que mira hacia arriba (Fig. 156), utilizó el modelo que presenta el personaje de la izquierda (Fig. 157), de la estampa siendo similares la cabeza, barbas y rasgos faciales, encontrándose éste de perfil. Es interesante advertir como otro autor importante en la configuración del primer naturalismo, Francisco de Herrera el Viejo⁵⁰⁸, requiere de modelos del más extremado manierismo para crear sus tipos que "parecen" estar tomados del natural.

Otro rasgo "naturalista" de esta estampa se advierte en la pastora que porta un candil y lleva un sombrero en el extremo derecho del grabado (Fig. 159). Su mismo rostro y sombrero aparecen también en la pastora que porta un cesto con dos palomas (Fig. 158) en la Adoración de los Pastores con San Bruno de Juan de Uceda recientemente adquirida por el Museo de Sevilla.

La manera de realizar el sombrero e incluso la sombra de la cara, han sido copiados de la composición de Spranger, viendo una vez más que modelos usan algunos artistas del primer

⁵⁰⁸ Martínez Ripoll, A.; Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978



Fig. 156 Herrera el Viejo, Extasis de San Francisco Javier, detalle, Paraninfo, Universidad de Sevilla



Fig. 157 Jan Muller, Adoración de los Pastores, detalle, según Spranger, grabado



Fig. 158 Juan de Uceda, Adoración de los Pastores con San Bruno, detalle, Col. part.



Fig. 159 Jan Muller, Adoración de los Pastores, detalle, según Spranger, grabado

naturalismo en la pintura sevillana. Si Roberto Longhi analizó modelicamente este periodo de la pintura sevillana, viendo en el huellas evidentes de los llamados manieristas reformados toscanos⁵⁰⁹, también los manieristas de la escuela de Praga y sobre todo los que trabajaron en Haarlem, llevaban en sus modelos un algo que sería transformado por el filtro y la sensibilidad barroca. María Luisa Caturla ya puntualizó que los gérmenes barrocos se hallaban en toda producción del manierismo⁵¹⁰. Es precisamente en las composiciones de Spranger y Goltzius donde hallamos los dos planos; el terreno y el glorioso, dos compartimentos divididos por una gran plataforma de nubes que anticipan lo que han de ser las características composiciones en la pintura barroca sevillana. El cuadro estudiado del maestro de San Hermenegildo, lleva en su rompimiento los modelos y las nebulosas que presentan las composiciones de Bartholomeus Spranger, que han de ser tenidas muy en cuenta como ingrediente importante de la pintura sevillana, aunque a primera vista pueda parecer algo contradictorio y distante.

Otro artista que se sintió atraído por las composiciones del pintor de Rodolfo II, fue Alonso Cano como bien se ha puesto de manifiesto⁵¹¹. En este caso bastante interesante se funden las personalidades de los dos artistas que estudiamos,

⁵⁰⁹ Longhi, R.; "Un Santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII" en Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Vol. IX, 1951, pp. 105-129. Fue publicado primeramente en 1927 en la revista italiana Vita Artistica.

⁵¹⁰ Caturla, M.L.; Arte de épocas inciertas, Madrid, 1944, p. 112

⁵¹¹ Pérez Sánchez, A.E.; "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado" en Centenario de Alonso Cano en Granada, Estudios, Granada, 1968, pp. 265-268

Goltzius y Spranger, ya que el grabado utilizado por Cano fue el Cristo sostenido por un ángel⁵¹² (Fig. 160-161) grabado por Goltzius en 1582 siguiendo un dibujo de Bartholomeus Spranger. Lo curioso es que se conserva un estampa bastante tardía y posterior a la obra de Cano, del artista italiano del XVII Giuseppe Diamantini (1621-1705) (Fig. 162) del mismo asunto⁵¹³ que posiblemente copia una composición anterior que es la que pudo utilizar el artista granadino para el Cristo sostenido por un ángel (n. 629) de la que existen dos versiones.

La composición de Spranger grabada por Goltzius debió ser bien conocida, pues, existen, además, otras copias más fieles como la que publicó Pérez Sánchez, obra de un anónimo pintor español (Fig. 163), que fue restaurada en el Instituto de Restauración en 1967⁵¹⁴.

Cano utiliza esta estampa para la composición de su obra, inspirándose tanto en la disposición del rostro de Cristo de perfil como en la desnudez del torso, que presenta bien marcadas las diferentes zonas musculares, y en el protagonismo que se le confiere al cuello y hombros de Cristo.

⁵¹² Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1980, T. 3, p. 240

⁵¹³ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit., 1983, Italian Master of the Seventeenth Century, T. 47, p. 390. Sánchez Cantón cita un dibujo anónimo italiano que sigue con variantes a este grabado, indicando que el dibujo se relacionaba con el cuadro de Cano del Museo del Prado de Cristo sostenido por un ángel. En aquél momento Sánchez Cantón se preguntaba si existiría algún grabado que hubiera sido utilizado por Cano. Ahora podemos pensar que la composición de Diamantini se inspira en otra precedente. Véase; Sánchez Cantón, F.J.; Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1963, p. 113, n. 629. Para el dibujo italiano, véase Pérez Sánchez, A.E.; Opus Cit., 1968, lám. 109 c

⁵¹⁴ Catálogo de Obras Restauradas 1967-1968, I.C.R.O.A., Madrid, 1971, pp. 179-180, n. 70



Fig. 160 Alonso Cano, Cristo sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid

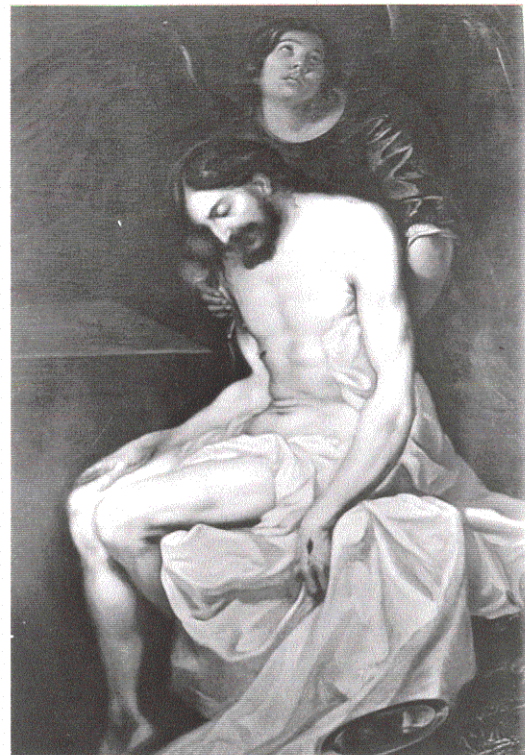


Fig. 164 Alonso Cano, Cristo sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid



Fig. 161 Goltzius, Cristo sostenido por un ángel, grabado



Fig. 163 Anónimo, Cristo sostenido por un ángel, Col. part.

Con respecto al grabado italiano, al ser posterior en fecha, debemos de tomarlo en consideración sólo por la hipotética composición precedente que es la que pudo utilizar Cano para el rostro y la indumentaria del ángel. Esta composición italiana se relaciona aún más con el otro lienzo de Cano del mismo tema que guarda el Prado también (n. 2637) (Fig. 164). En esta obra se presenta a Cristo sentado de perfil y cruzando las piernas de manera muy similar a la que ofrece la composición italiana en la que se deja caer la mano de Cristo de igual modo. También son similares la corona de espinas y los clavos que están a los pies de Cristo.

Pero las composiciones de Goltzius también interesaron a Murillo, pues para realizar su Virgen de la faja de colección particular de París⁵¹⁵ (Fig. 165) recurrió al grabado del mismo asunto de Jacob Matham sobre composición de Goltzius⁵¹⁶ (Fig. 166). Si observamos el tipo físico de la Virgen y del ángel músico, son muy parecidos al que adopta Murillo, así como la distribución de los personajes en la escena y sobre todo la indumentaria y el velo de la Virgen.

Como hemos visto en otros apartados, la estampa es también utilizada por el pintor para fijar volúmenes arquitectónicos y sobre todo líneas de perspectiva. Es así como utilizaría las composiciones de Goltzius el pintor de Jaén Sebastián Martínez, quien además utiliza con frecuencia los tipos e indumentaria que muestran los modelos del grabador que

⁵¹⁵ Vease reproducida en Angulo Iñiguez, D. ; Murillo, Su vida, su arte, sus obras, Madrid, 1981, T.III, lám. 102

⁵¹⁶ Bartsch, A.; The Illustrated..., Opus Cit, 1980, T. 4, p. 99



Fig. 162 Giuseppe Diamantini, Cristo sostenido por un ángel, grabado



Fig. 165 Murillo, Virgen de la Faja, Col. Part.



Fig. 166 Jacob Matham, Natividad, según Goltzius, grabado

estudiamos⁵¹⁷.

Es precisamente en el boceto preparatorio de su Martirio de San Sebastián, conservado en una colección particular madrileña, (Fig. 167) donde hemos hallado la más inteligente utilización de una estampa para realizar un fondo arquitectónico. La figura de San Sebastián se inspira en el grabado de Goltzius de la Flagelación de Cristo de 1597⁵¹⁸ (Fig. 168), sirviendo el cuerpo de Cristo para el de aquél santo. También encontramos similitud en los aditamentos de los sayones y en la tipología de las espadas con empuñadura de cabeza de águila que aparecen también en la estampa.

Para realizar el fondo arquitectónico que muestra el boceto de Martínez a la derecha, se ha invertido la estampa, encontrando en ésta tanto la arcada sobre la que se levantan los volúmenes arquitectónicos, como las líneas de perspectiva y los personajes que se asoman a las balconadas. Por supuesto que la estampa de la Flagelación de Cristo, ha servido solo para inspirar el efecto de masa, ya que, las arquitecturas en sí, no tienen nada que ver con las que aparecen en el boceto de Martínez.

Sin embargo a la hora de realizar el cuadro definitivo que conserva la Catedral de Jaén, (Fig. 169) Sebastián Martínez prescinde del fondo arquitectónico presente en la estampa y en el boceto, además de cambiar la actitud del San Sebastián. Es

⁵¹⁷ La utilización de grabados de Goltzius por parte de Sebastián Martínez fue sugerida por; Lazaro Damas, M.S.; "Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra" en Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, T.I, 1994, pp. 299-314.

⁵¹⁸ Bartsch, A.; The Illustrated... Opus Cit., 1980, T. 3, p. 39



Fig. 167 Sebastián Martínez, Martirio de San Sebastián, Col. part.



Fig. 168 Goltzius, Flagelación de Cristo, grabado



Fig. 169 Sebastián Martínez, Martirio de San Sebastián, Catedral de Jaén



Fig. 170 Ambrosio de Valois, Martirio de San Sebastián, Descalzas, Jaén

curioso observar como el discípulo de Martínez, Ambrosio de Valois, a la hora de realizar su Martirio de San Sebastián del ya aludido retablo mayor de las Descalzas de Jaén, (Fig. 170) utiliza sin embargo para su composición el boceto de Martínez, alterando algunos elementos como la arquitectura y la figura de San Sebastián, además de introducir un guerrero con una flecha en un primer término.

Con este pequeño ejemplo queremos evidenciar los diferentes eslabones que se descubren tras una obra pictórica, sus primeros pasos a la hora de la ejecución, su desarrollo final y el resultado que produce en los discípulos. La stampa en este caso es solo un punto de partida, finalmente olvidado en la realización definitiva.

Un caso bien diferente por su fidelidad literal es el que hemos encontrado en un dibujo firmado por Hinestrosa discípulo de Lucas Valdés en Sevilla y del que bien poco se sabe⁵¹⁹. En este dibujo de Apolo, (Fig. 171) Hinestrosa se limita a copiar una stampa de un grabador anónimo sobre composición de Goltzius de Apolo matando a Python⁵²⁰ (Fig. 172).

Dentro del estudio de la influencia de Goltzius en la pintura andaluza hay que abrir un paréntesis para analizar una de las series de estampas que más fueron utilizadas, no solo por los pintores andaluces sino por bastantes pintores anónimos de las diferentes escuelas pictóricas españolas. Nos referimos a su

⁵¹⁹ De Juan de Hinestrosa pintor y escultor sevillano del XVIII, sabemos que tuvo acreditada fama en hacer animales por el natural de barro, madera y pasta pintándolos al temple; Cfr. Ceán Bermúdez, J.A.; Diccionario...., Opus Cit., 1800, T. II, p. 291

⁵²⁰ Bartsch, A.; The Illustrated...., Opus Cit., 1980, T. 3, p. 319



Fig. 171 Hinestrosa, Apolo, dibujo



Fig. 172 Anónimo, Apolo matando a Python, sobre comp. de Goltzius, grabado, detalle



Fig. 173 Pablo Legot, San Mateo, Lebrifa



IX.
SANCTAM ECCLESIAM CA-
THOLICAM SANCTORVM
COMMVNIONEM.

Fig. 175 Goltzius, Santiago el menor, grabado

famoso Apostolado realizado en 1589⁵²¹.

Ya Ceán en la descripción de la Catedral de Sevilla⁵²² alude a Goltzius al analizar varias pinturas, ya que, se conserva un Apostolado en el pasillo de la Mayordomía, fechable hacia el último tercio del XVII que copia las estampas antes mencionadas⁵²³. También en el Palacio Arzobispal de Sevilla se conserva otro Apostolado en el techo del anteoratorio que copia con bastante fidelidad las estampas del grabador que estudiamos, como ya ha sido señalado⁵²⁴.

Así mismo se ha indicado, como otro de los artistas sevillanos que se dejó influir por este Apostolado grabado en 1589, fue Pablo Legot, quien para su San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan de Lebrija, (Fig. 173-174) utilizó respectivamente las estampas de Goltzius de Santiago el menor, San Mateo, (Fig. 175-176) San Pablo y San Juan, cambiando los atributos de algunos y manteniendo tan solo el de San Juan⁵²⁵. También Herrera el Viejo para algunos de sus dibujos de Apóstoles del Kunsthalle de Hamburgo empleó aunque muy alteradas las composiciones de Goltzius. Concretamente donde más se evidencia

⁵²¹ Ibidem, pp. 50-56

⁵²² Ceán Bermúdez, J.A.; Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804, p. 96

⁵²³ Valdivieso, E.; Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 63, n. 255

⁵²⁴ Valdivieso, E. y Serrera, J.M.; Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, p. 44, ns. 76-87

⁵²⁵ Valdivieso-Serrera; Pintura sevillana..., Opus Cit., 1985, p. 287, n. 18. Posteriormente véase el trabajo de Silva Maroto, P.; "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte, C.S.I.C., Madrid, 1991, pp. 309-320



Fig. 174 Pablo Legot, San Marcos, Lebrija



VIII.
CREDO IN SPIRITVM SANCTVM.

Fig. 176 Goltzius, San Mateo, grabado



Fig. 177 Francisco de Herrera el Viejo, Apostol, dibujo



II.
ET IN IESVM CHRISTVM
FILIVM EIVS VNIVM, DOMINVM
NOSTRVM

Fig. 178 Goltzius, San Andrés, grabado



Fig. 183 Anónimo, Santiago el Mayor, Baena, Col. part.



Fig. 180 Anónimo, Apóstol, Colegio de San Albano, Valladolid

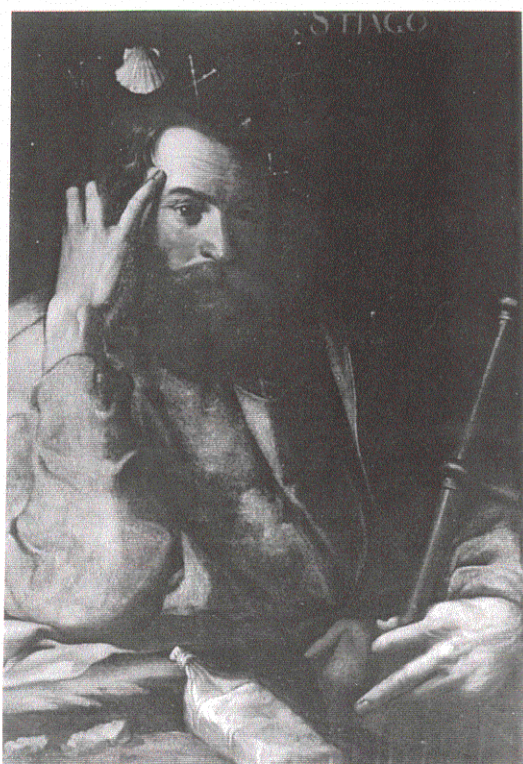


Fig. 181 Anónimo, Santiago el Mayor, comercio



Fig. 182 Goltzius, Santiago el Mayor, grabado

el uso del famoso Apostolado es en el Evangelista que se relaciona con el San Andrés de Goltzius (Fig. 177-178) y que ha sido invertido para poder realizar la aguada⁵²⁶. Lo cierto es que buena parte de los evangelistas de Herrera el Viejo realizados de medio cuerpo, de los que se conservan un buen número, están inspirándose parcialmente en el citado Apostolado.

Pero de este famoso Apóstolado hemos detectado infinidad de copias de figuras aisladas o de la totalidad de la serie, distribuidas por muy variados lugares, tanto en iglesias como en colecciones particulares. De gran calidad y sin duda sevillana es la serie que se conserva en el colegio de Ingleses de San Albano de Valladolid⁵²⁷, (Fig. 179-180) que procede del colegio de San Gregorio de Sevilla y que el pintor sevillano Juan de Espinal describe en un inventario de 1767, diciéndonos ya que eran copias de "Golsio"⁵²⁸. Este Apostolado es como vemos, conocido de muy antiguo, aunque no se pueda precisar su autor. Puede fecharse hacia 1610-15 y será de algún manierista rezagado, pudiéndose observar en él la completa fidelidad a las estampas⁵²⁹.

⁵²⁶ Martínez Ripoll, A.; Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978, p. 231. Posteriormente véanse estudiados en Pérez Sánchez, A.E.; Tres Siglos de Dibujo Sevillano, Madrid, 1995, p. 125, cat. 40

⁵²⁷ Angulo Iñiguez, D: "El cuadro de San Gregorio de Roelas" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 2 y 3 trimestre, T.IV, 1935-36, pp. 51-57

⁵²⁸ Ibidem, p. 54

⁵²⁹ Agradezco muy sinceramente a Enrique Valdivieso la información relativa a este Apostolado. Con respecto a otras copias de Goltzius en Valladolid, se conserva otra serie en la Sala Capitular del Convento de Portaceli. Aparecen reproducidas en El Arte en las clausuras de los Conventos de Monjas de Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1933-1983. También en Valencia se realizaron copias del famoso Apostolado como se evidencia en las pinturas sobre cristal conservadas en la Catedral de Valencia. Agradezco la información y el material gráfico proporcionado por el Dr. Fernando Benito

Es también numeroso el grupo de obras aisladas que copian una estampa determinada. En este sentido podemos decir que sería el Santiago el Mayor (Fig.182) el más reproducido tal y como podemos ver por ejemplo en este anónimo que pasó por el comercio en 1966, (Fig.181) o en el que se conserva en una colección particular de Baena (Córdoba)⁵³⁰, (Fig. 183) junto con un San Simón (Fig. 184-185) dependiente también de Goltzius, hasta tal punto que incorpora en el mismo lugar y con la misma grafía el número 11 que aparece en la estampa, lo que permite asegurar que formó parte de una serie completa del Apostolado. Del San Pablo (Fig. 187) hemos localizado también varias versiones como la que se conserva en el Museo de Málaga (Fig. 186), también de autor anónimo, al igual que otro San Pablo (Fig. 188) de colección particular de Jerez de la Frontera.

En el Museo de Bellas Artes de Cádiz se encuentra un San Andrés Apóstol (Fig. 189) obra de cierta calidad que se inspira en el San Matías de Goltzius (Fig. 190). Es esta una pieza interesante que utiliza la estampa como falsilla pero que no se deja llevar por la sequedad que encontramos en otras copias siendo debido a que el artista es pintor de mayor maestría y de fecha sin duda más tardía.

Del San Mateo (Fig. 192) puede citarse la copia literal que se conservaba en la colección Turégano de Barcelona (Fig. 191) y la más trabajada composición que conserva el Museo de Córdoba (Fig. 193), habilmente camuflada por un anónimo artista, cercano en factura a Valdés Leal. En este caso las facciones del rostro difieren, ya que aquí es un personaje barbado, sin embargo sigue en cuanto a actitud y plegados a la composición de

⁵³⁰ Foto Archivo Mas ns. C90385B y C90385-A



Fig. 191 Anónimo, San Mateo,
Antigua Col Turégano, Barcelona



Fig. 192 Goltzius, San Mateo, grabado



Fig. 193 Anónimo, Apóstol,
Museo de Córdoba



Fig. 186 Anónimo, San Pablo, Museo de Málaga



Fig. 187 Goltzius, San Pablo, grabado



Fig. 188 Anónimo, San Pablo, Col. part. Jerez de la Fra.

Goltzius.

Del Santo Tomás (Fig. 195) existía una interesante versión en la colección Pons de Málaga (Fig. 194), cercana en su factura a Herrera el Viejo, aunque con las variantes propias de un buen pintor que sabe utilizar la estampa como pretexto, utilizando una factura suelta que no presenta la sequedad que puede traducir la estampa.

Como vamos viendo existen infinidad de obras que siguen al famoso Apostolado grabado en 1589, y que pronto alcanzó difusión por toda España⁵³¹. Unas copias son más personales que otras, dependiendo de la maestría del pintor y sobre todo de las exigencias y gusto del entorno. Así el propio Pacheco nos hace ver como algunos pintores no temen "el juicio de los más doctos en esta facultad y se contentan con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente".

Por lo tanto como apunta Silva Maroto⁵³² una de las claves del empleo de la estampa reside en el hecho de que el pintor está en un medio poco exigente donde no se advierten los plagios. Caso diferente de la Corte donde en un ambiente de riqueza artística y conocimiento, el tema del plagio resulta más fácil de evidenciar, pero donde quizás, también, en ocasiones se imponen determinados modelos.

Otro empleo de los modelos de Goltzius, se halla en los angelitos que acompañan a la Inmaculada en algunas obras características de la pintura sevillana del siglo XVII. En este

⁵³¹ Incluso en la escultura puede advertirse la huella de este apostolado como se evidencia en las yeserías de la escalera del camarín del Convento de la Victoria de Málaga, donde aparecen en alto relieve las efigies de las Apostoles de Goltzius.

⁵³² Silva Maroto, P.; Opus Cit., 1991, p. 312



Fig. 189 Anónimo, San Andrés Apóstol, Museo de Cádiz



Fig. 190 Goltzius, San Matías, grabado



Fig. 194 Anónimo, Santo Tomás, antigua Col. Ponz, Málaga



Fig. 195 Goltzius, Santo Tomás, grabado

sentido en la Catedral de Sevilla se conserva una Inmaculada anónima⁵³³, (Fig. 196) obra de un seguidor de Zurbarán de hacia 1660 y cercano también a la estética de Sebastián de Llanos Valdés, que incorpora una aureola de angelillos que portan las letanías. Dos de estos angelillos -los que se encuentran a la izquierda- (Fig. 197) proceden directamente de los que se hallan en el mismo lugar en el grabado de Goltzius que representa una Alegoría del Arte⁵³⁴ (Fig. 198-199) estampado por un discípulo del grabador. Tanto el querubín que está sentado sobre una nube con la mano apoyada en la misma como el que de pie sostiene una esfera, han sido tomados con toda literalidad en sus detalles.

Los niños que aparecen en esta estampa acompañando a la alegoría personificada en una mujer que porta un pincel en una mano y una tabla en la otra, han de ser tenidos muy en cuenta pues quizás se pueden reconocer aislados en otras composiciones sevillanas del XVII.

Otros lugares donde curiosamente se han empleado composiciones de Goltzius, ya sea en los esquemas que ofrecen sus estampas, o en los modelos que ofrecen los tipos de personajes que aparecen, es en los techos pintados de la pintura sevillana.

Tanto en el techo de la Casa de Arguijo, como en el de la Casa de Pilatos, las composiciones masivas, monumentales y cuasi escultóricas de sus personajes fueron realizadas siguiendo dichos modelos.

La obra del techo de la Casa de Arguijo realizada hacia

⁵³³ Valdivieso, E.; Catálogo...., Opus Cit., 1978, n. 299

⁵³⁴ Bartsch, A.; The Illustrated...., Opus Cit. T.3, 1980, p. 299



Fig. 196 Anónimo, Inmaculada,
Catedral de Sevilla



Fig. 197 Goltzius, Alegoría del Arte,
grabado



Fig. 198 Anónimo, detalle
de la Inmaculada, Catedral
de Sevilla



Fig. 199 Goltzius, detalle de la Inmaculada
grabado

1601 y casi con toda probabilidad por Alonso Vázquez⁵³⁵ -ya que los modelos que ahí aparecen se hallan en estrecha relación con la manera de hacer de este artista- encuentra también vinculación con algunos modelos de Goltzius como se evidencia en la figura de Marte que, por otra parte, aparece también en el techo de la casa de Pilatos de Pacheco. En este último, el Hércules ha sido realizado siguiendo el modelo del Hércules Farnesio⁵³⁶ grabado por Goltzius y sus piernas parecen inspiradas en las de uno de los personajes que aparecen en el Juicio Final de Miguel Angel, que fue conocido desde muy pronto gracias a las estampas de Nicolás Beatrizet.

Los demás dioses que aparecen en el techo parece ser que han sido realizados teniendo presente la obra de Vincenzo Cartari, Immagini dei Dei y la de alguno de los Emblemas de Alciato⁵³⁷ aunque es evidente que Pacheco se inspiró en algunos modelos que aparecían ya en el techo de la casa de Arguijo. Pero tanto en un lugar como en el otro, sobre todo para el techo de Pilatos, (Fig. 200) Pacheco utilizó la composición y distribución de las figuras que ofrece la estampa del artista de la escuela de Fontainebleau Pierre Milan, Jupiter entre los Dioses del Olimpo⁵³⁸ (Fig. 201). En esta estampa aparece Jupiter en el mismo

⁵³⁵ Para la atribución de este techo a Alonso Vázquez Cfr. Serrera, J.M., "Velázquez and Sevillian painting of his time" en Cat. Exp. Velázquez in Seville, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1996, p. 41

⁵³⁶ Kunoth, G.; "Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules" en Journal of the Warburg Institute, Vol. XXVII, 1964, p. 336

⁵³⁷ Lleó Cañal, V.; Nueva Roma; Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano, Sevilla, 1979, p. 45. Posteriormente véase; López Torrijos, R.; La mitología en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1985, pp. 129-137

⁵³⁸ Zerner, H.; École de Fontainebleau, Paris, 1969, P.M. 5



Fig. 200 Francisco Pacheco,
Techo de la Casa de Pilatos,
Sevilla, Casa de Pilatos



Fig. 201 Pierre Milan, Jupiter
entre los Dioses del Olimpo,
grabado

lugar que ocupa Hércules en la obra de Pacheco y los demás dioses .se distribuyen de manera similar, especialmente la figura del Dios Marte.

II.4- Las composiciones de Abraham Bloemaert

Los grabadores de composiciones de Abraham Bloemaert

Artista especialmente significativo por la amplia difusión de sus composiciones grabadas será el pintor holandés Abraham Bloemaert, nacido en Gorinchem 1566 y formado en la escuela de Utrecht, que dejó honda huella en pintores como Murillo o Antonio del Castillo. Su gran longevidad -pues moriría en Utrecht en Enero de 1651 con ochenta y cinco años⁵³⁸- le permitió realizar a lo largo de su vida una gran cantidad de dibujos que fueron en gran parte grabados, favoreciéndose así la difusión de sus composiciones y de su estilo por toda Europa.

Entre 1603 y 1607 se sitúa el apogeo de la producción impresa de Bloemaert, fruto de su estrecha colaboración con los grabadores Jan Saenredam (1565-1607) y Jacob Matham (1571-1631) que serán los que mejor interpreten sus diseños al buril, propiciando que las estampas que salen en estos años sean de una elegancia y finura extraordinaria, pudiendo ser consideradas como auténticas obras maestras del grabado, que serían exportadas a todo el orbe católico, ya que Bloemaert fue uno de los más importantes artistas de la Holanda católica.

Jan Saenredam, que fue el más exquisito grabador de Bloemaert, contemporáneo suyo y educado por Goltzius y De Gehyn, realizó, al menos dieciocho estampas del maestro de Utrecht hasta que murió en 1607 en Haarlem.

⁵³⁸ Para Bloemaert véase; Roethlisberger, M.G., Abraham Bloemaert and his sons, Davaco Publishers, Belgium, 1993. Para sus estampas véase además del anterior, Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T.4, Netherlandish Artist, Nueva York, 1980

Jacob Matham, yerno de Goltzius, trabajaría también en Haarlem, grabando no menos de dieciseis composiciones de Bloemaert que comprendían temas del antiguo testamento.

Otro grabador de Bloemaert, fue Willen van Swanenburg (1581-1612), que se estableció en Leyden y del que conocemos once estampas sobre dibujos del artista holandés, entre ellas, seis de santos penitentes. Por último, otro de los grandes grabadores que trabajó para Bloemaert fue Boetius a Bolswert (1580-1633), quien grabó en 1618 una famosa Adoración de los pastores de Bloemaert pintada en 1612, que se conserva actualmente en el Louvre y que sería muy utilizada en Sevilla y América como veremos.

Boetius a Bolswert fue discípulo de N. de Bruyn y antes de trasladarse de Amsterdam a Amberes en 1620, grabó cerca de un centenar de dibujos de Bloemaert, de animales, ermitaños y sobre todo, escenas de vida campesina, que fueron fundamentales para el pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, como veremos también.

Finalmente otros de los grabadores que continuaron difundiendo las composiciones de Bloemaert, fueron Crispin de Passe (1564-1637) y Willhem de Utrecht, que realizaron sobre todo, estampas religiosas. También los hijos de Bloemaert siguieron abriendo las composiciones del padre, contribuyendo así, aún más, a su difusión. Las estampas del pintor de Utrecht estarán presentes en los inventarios de algunos pintores españoles, siendo habitual encontrar su nombre corrompido como "Blomarte" por ejemplo⁵³⁹. Las composiciones de este artista presentarán elementos de una gran

⁵³⁹ Véase Agulló y Cobo, M., Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII, Universidad de Granada, 1978, p. 212. "una lámina del Nacimiento copia de Blomarte"

singularidad para nuestros pintores barrocos andaluces, sobre todo en los detalles de angelillos o querubines, que aparecen en algunas obras del pintor holandés y que son seleccionadas por los pintores e introducidas en sus obras. Ya vimos, en el caso de Goltzius, como su serie de Virtudes grabadas por Saenredam, fué una cantera inagotable a la hora de realizar las criaturas angélicas (Fig. 140-148). En el caso de Bloemaert su Santa Catalina Mártir estampada por Jacob Matham⁵⁴⁰, será también uno de los modelos fundamentales (Fig. 202).

En primer lugar la figura de la Santa, fue utilizada por Pacheco de manera literal para su lienzo de la Parroquia de San Andrés de Sevilla (Fig. 203). Es importante esto para entender también el componente flamenco que se evidencia en la obra de Francisco Pacheco, junto a un manierismo reformado del que Bloemaert puede ser un ejemplo patente.

Pero la estampa de Santa Catalina Mártir presenta en el rompimiento unos angelillos que fueron también utilizados profusamente en la Sevilla del momento (Fig. 204).

Vasco Pereira, por ejemplo, realizó los querubines de la Sagrada Familia con varios Santos de la colección Cepeda (Fig. 205), seleccionando al de la derecha para el que corona a Santa Ana en el lienzo, y hermanándolo con el que aparece a la izquierda, que ya vimos como procedía de la Esperanza de Goltzius grabada por Saenredam.

El angelillo de la parte izquierda de la composición de Santa Catalina de Bloemaert (Fig. 206), fue utilizado también por Francisco Varela en su Martirio de Santa Lucia para realizar el querubín (Fig. 207) que se coloca sobre el que el artista tomó

⁵⁴⁰ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit., T.4, p. 64



Fig. 203 Francisco Pacheco, Santa Catalina, Sevilla, Parroquia de San Andrés



Fig. 202 Jacob Matham, Santa Catalina mártir, según composición de Bloemaert



Fig. 205 Vasco Pereira, detalle de la Sagrada Familia con varios santos, Colección Cepeda

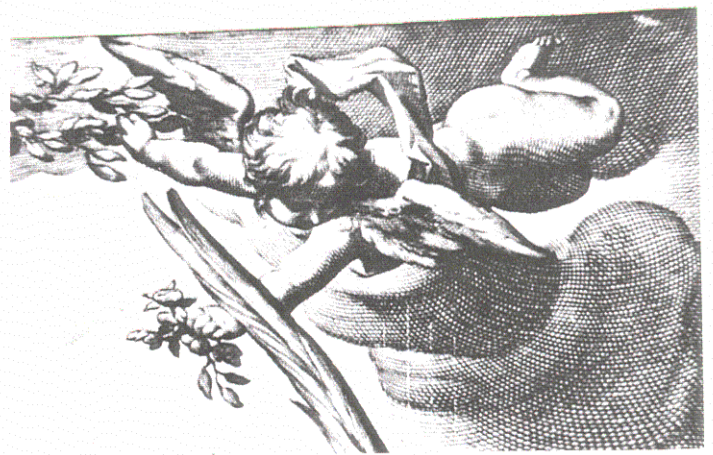


Fig. 204 Jacob Matham, Santa Catalina mártir, detalle, según composición de Bloemaert

de la composición de Goltzius de la Fé grabado por Saenredam. Es pues bastante interesante el ir acercándonos al lienzo, y desmenuzando los diferentes componentes, casi siempre de filiación flamenca u holandesa. La raíz del manierismo que se cuece en Haarlem y Utrecht será, como vemos, decisivo en la configuración del primer naturalismo sevillano.

Zurbarán también se sintió atraído por las composiciones de Bloemaert y particularmente por la serie de santos y ermitaños que grabara Willen van Swanenburg. Así es como para la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, empleó el San Pablo de Abraham Bloemaert, abierto por Swanenburg⁵⁴¹ (Fig. 208), invirtiéndolo, para realizar al San Pablo (Fig. 209) que acompaña a Santo Domingo en el rompimiento de gloria del lienzo de Zurbarán. La trasposición es mucho más suelta en su dibujo, como corresponde a la atmosfera vaporosa que quiere otorgar Zurbarán en su lienzo. Esta estampa del San Pablo también sería utilizada por el pintor jienense Ambrosio de Valois, como se evidencia en el ático de su retablo de las Descalzas de Jaén, donde aparece una fiel trasposición de la composición, a la que se le han añadido unas arquitecturas en el fondo.

Pero los grabados de Swanenburg de las composiciones de Bloemaert, como la Vanidad de 1611⁵⁴², ofrecen a Zurbarán también, los detalles del cortinaje abullonado que aparecen en

⁵⁴¹ Serrera, J.M. Cat. Zurbarán, 1988, p. 183. Apuntó este paralelo, aunque diciendo que el grabado utilizado por Zurbarán era de Callot. Este último sin embargo se limita a copiar la composición de Bloemaert en fecha mucho más tardía. Véase Roethlisberger, Abraham Bloemaert..., Opus Cit., 1993, T. II, lám. 219. Cat. 129. Para Callot copiando a Bloemaert véase; Schröder, T., Jacques Callot. Das gesamte werk in Zwei Bänden, München, s/f., T. 2, p. 1421

⁵⁴² Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T.II, Lám. 202, Cat. 119



Fig. 209 Zurbarán, San Pablo, detalle de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. 208 Willen van Swanenburg, San Pablo, según composición de Bloemaert, grabado

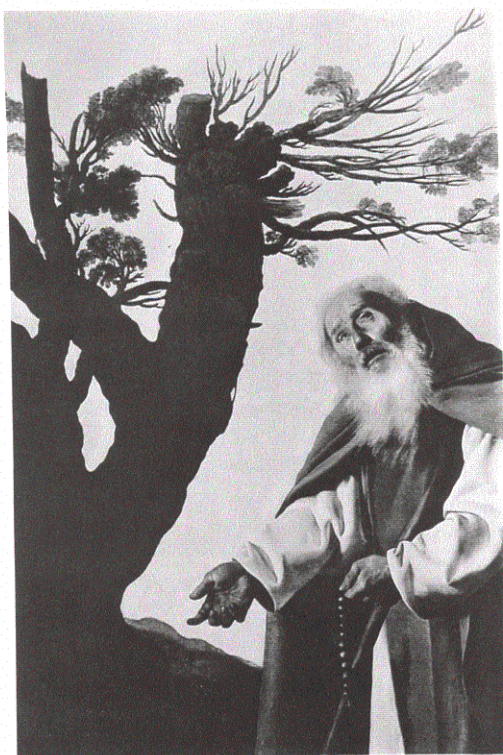


Fig. 210 Zurbarán, San Antonio Abad, detalle, Sevilla, Colección particular



Fig. 211 Jan Saenredam, Ahías y Elijah, según composición de Bloemaert, detalle

las esquinas de algunos de sus lienzos, como el del Padre Fray Gonzalo de Illescas, que presenta un cortinaje muy similar al que aparece en la esquina de la Vanidad de Bloemaert. Otro detalle propio de la atmosfera de las obras de Bloemaert que está presente en la obra de Zurbarán, son las formas arboreas, la vegetación leñosa que sirve al pintor extremeño para subrayar a veces sus violentos contraluces, como, por ejemplo, en su soberbio San Antonio Abad de propiedad particular (Fig. 210). En esta obra se sitúa a la izquierda un árbol en penumbra, que ha sido realizado siguiendo el que aparece en la estampa de 1604 de Jan Saenredam sobre composición de Bloemaert del Profeta Ahías y Elijah⁵⁴³ (Fig. 211). Zurbarán selecciona el tronco leñoso que aparece a la derecha de la estampa, trasponiendo detalles literales en algunas ramas o protuberancias. Es sobre todo la rama y tronco que en el grabado está sobre el Profeta, la que el pintor de Fuente de Cantos utiliza para su obra, acertando a dar ese fuerte toque naturalista, que, sin embargo y como vemos, pertenece al pintor de Utrecht.

Un caso bien elocuente de relación entre Zurbarán y Bloemaert fue la que señaló Soria⁵⁴⁴ al advertir que la Virgen con el niño que aparece en el cuadro de San Hugo visitando el refectorio (Fig. 212) procedía de la estampa del Descanso en la Huida a Egipto de Abraham Bloemaert (Fig. 213), que había sido invertida en su trasposición como tantas otras veces hemos visto.

Menos directo es el paralelo que creemos ver entre el San Lorenzo del Museo de Cádiz, que perteneció al retablo de la

⁵⁴³ Bartsch, A. Opus Cit., T.4, p. 329

⁵⁴⁴ Soria, M.S., "Algunas fuentes de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 112, 1955, pp. 339-340



Fig. 212 Zurbarán, San Hugo visitando el refectorio, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. 213 Descanso en la Huida a Egipto, grabado sobre composición de Abraham Bloemaert

Cartuja de Jerez y el ángel que aparece a la izquierda del grabado de la Adoración de los Pastores de 1612 del Museo del Louvre, y que estampó en 1618 Boetius a Bolswert (Fig. 214). Aquí Zurbarán solo aprovecha la silueta del ángel y su postura recogida con las manos juntas. No ocurrirá lo mismo en la obra de José Juárez de los Santos Justo y Pastor de la Pinacoteca Virreinal de México (Fig. 215), donde se copia todo el rompimiento de gloria de la estampa de Bolswert (Fig. 216).

El caso de Murillo es también notorio pues en su Trinidad en la tierra del Museo de Estocolmo transfiere, de la estampa al lienzo, el ángel con las manos juntas y el niño que se apoya en su pié⁵⁴⁵ (Fig. 217). La copia en este caso no ofrece la menor duda, pudiéndose advertir incluso en detalles como son los recamados del faldellín del ángel. La gracia y dulzura que emana de las composiciones de Bloemaert son fundamentales para entender el estilo de Murillo que se configura teniendo presente la obra del pintor de Utrecht.

Esta composición de la Adoración de los Pastores será importantísima, pues presenta escorzos sorprendentes y actitudes diferentes que serán utilizadas una y otra vez, escogiendo elementos varios de la estampa. Así por ejemplo el pintor cordobés Andrés de Sarabia y Navarrete⁵⁴⁶ en 1696 realizó la Imposición de la casulla a San Ildefonso, que recientemente ha

⁵⁴⁵ Este paralelo fue advertido por D. Diego Angulo en relación a la obra del Louvre de Bloemaert. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Murillo. Su vida, su arte, sus obras, Madrid, 1981, T.II, pp. 172-173. Cat. 189

⁵⁴⁶ Para este artista véase; Valverde Madrid, J., "Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal" en Archivo Hispalense, 120-121, 1963, pp. 1-52



Fig. 215 José Juárez, Santos Justo y Pastor, México, Pinacoteca Virreinal



Fig. 216 Boetius a Bolswert, Adoración de los Pastores, detalle, grabado según composición Bloemaert



Fig. 217 Bartolomé Esteban Murillo, Trinidad en la tierra, detalle, Estocolmo, Museo



Fig. 218 Andrés de Sarabia, Imposición de la casulla a San Ildefonso, detalle, colección particular

comparecido en el mercado madrileño⁵⁴⁷, teniendo presente el soberbio escorzo del ángel que aparece en la estampa a la derecha con las manos alzadas, recurso que utiliza el pintor cordobés para sostener la mitra pero invirtiéndolo y con las alas abiertas. Incluso la finura y delicadeza del rostro del ángel han sido utilizadas por Sarabia para el ángel del mencionado lienzo (Fig. 218).

Otro artista que utilizaría esta estampa de la Adoración de los pastores, sería Diego García Melgarejo (Fig. 219), quien en su obra del mismo asunto de la iglesia de San José de Granada, escoge la parte terrena de la estampa y la traspone al lienzo de manera literal. Pero lo más curioso en este caso es como sabe cambiar la vestimenta de la niña que nos mira señalando, transformándola en una graciosa dama con pendientes y lazo, evitando la manera desenfadada y un tanto desarrapada que evidencia en la estampa. Además el artista coloca un cesto de huevos en primer término que no aparece en la obra de Bloemaert. El rompimiento que presenta esta obra de Melgarejo, se limita a tres angelillos; el central es nuevamente el que en la Santa Catalina Mártir de Bloemaert se situaba en la parte superior izquierda. La obra de Melgarejo presenta además los golpes de luces que se encuentran en la estampa de Bolswert. De esta estampa también se realizó una copia por parte de un anónimo pintor que realiza la versión que se encuentra en la iglesia de San Juan y todos los Santos (Trinidad) de Córdoba⁵⁴⁸, (Fig. 220)

⁵⁴⁷ Sotheby's Peel, Pintura antigua, impresionista y moderna, Madrid, 26 de Mayo de 1994, Cat. 2

⁵⁴⁸ Esta obra aparece reproducida sin identificar la fuente de Bloemaert en Moreno Cuadro, F., Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, p. 105



Fig. 219 Diego García de Melgarejo, Adoración de los pastores, Granada, Iglesia de San José



Fig. 216 Boetius a Bolswert, Adoración de los pastores, según composición de Bloemaert



Fig. 220 Anónimo cordobés, Adoración de los pastores, Córdoba, San José



Fig. 222 Bartolomé Esteban Murillo, Adoración de los pastores, Londres, Wallace Collection



Fig. 221 Bartolomé Esteban Murillo,
Adoración de los pastores, Madrid,
Museo del Prado



Fig. 223 Antonio del Castillo,
Adoración de los pastores, Nueva
York, Hispanic Society



Fig. 224 Bartolomé Esteban Murillo,
Vieja y el niño, Chippenham

donde se mantienen todos los elementos de la estampa, excepto el violento escorzo del ángel de la derecha que se sustituye por uno en actitud de oración.

Pero volviendo a Murillo, es necesario advertir de nuevo, como la impronta de Bloemaert será muy importante en su obra, así esta Adoración de los pastores sería utilizada en bastantes ocasiones por el pintor sevillano, siendo un recurso tanto compositivo como para fijar determinados modelos⁵⁴⁹. Es el caso por ejemplo de sus Adoraciones de los pastores, tanto la del Museo del Prado (Fig. 221), como la de la Wallace Collection (Fig. 222) siguen elementos parciales de la estampa. La obra del Prado, realizada hacia 1650-55 presenta algunas figuras como la de la Virgen y el pastor de primer término o el buey de un extremo, que encuentran su correspondencia evidente en la obra de Bloemaert, pero además la iluminación un tanto tenebrista que se señalaba en esta escena vinculándola al influjo de Ribera, encuentra también su eco directo en las luces y sombras que presenta la estampa de Boetius a Bolswert de 1618.

Pero lo más interesante de todo es que esta obra de Murillo había sido puesta en relación por Gué Trapier y Nancarrow Taggard⁵⁵⁰ con la Adoración de los Pastores de Antonio del Castillo y Saavedra (Fig. 223) que conserva la Hispanic Society de Nueva York, y con la versión anterior del mismo artista que se conservaba en la colección E. Pelta de Madrid,

⁵⁴⁹ Soria, M.S., "Some flemish sources of Baroque painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, p. 255

⁵⁵⁰ Gué Trapier, E. du., "An Adoration of the Shepherds by Antonio del Castillo y Saavedra" en Apollo, 80, 1964, pp. 266-269. Nancarrow Taggard, M., "Pintura de Antonio del Castillo en Museos norteamericanos" en Archivo Español de Arte, 259-260, 1992, p. 326

fechada en 1651, viendo en las dos unos puntos en común tanto en el ambiente como en los tipos riberescos con la obra de Murillo. Creo que todo queda explicado por la utilización de ambos pintores de la misma fuente, ya que es evidente que tanto la atmosfera claroscuroista, como los tipos, actitudes y distribución de masas están presentes en la estampa de repetidamente citada de Boetius a Bolswert de 1618, sobre composición de Bloemaert, que tanto influiría también en Castillo, como se verá detalladamente más adelante.

Con respecto a la obra de Murillo de la Colección Wallace , hay varios elementos directamente sacados de la composición de Bloemaert. En primer lugar el pastor que en el centro está con las manos juntas mirando al niño, así como la figura y vestimenta de la Virgen que mantiene el mismo modelo y ha sido realizada del mismo modo blando y suave. El pastor de la izquierda, aunque variado en su tipo físico, también encuentra relación con el de Bloemaert. Un detalle gracioso se advierte en el niño que señala a la pastora el nacimiento de Cristo en el lienzo de Murillo y que también se encuentra, pero personificado en una simpática pastorcilla en la estampa. La actitud es la misma, aunque Murillo ha sabido valerse del recurso, recreando a otro personaje. Este ejemplo es muy interesante para ver la manera cómo el pintor sevillano filtra los modelos de Bloemaert y cómo su genio creador transforma los elementos que mayor atención le merecen. Aquí si que encontramos a un verdadero artista que aunque se apoya en algo precedente configura su propia obra con entera personalidad.

La estampa que analizamos, como hemos visto, posee el simpático detalle de la niña que señala con el dedo al centro de

la escena y abajo la cabeza de un perro manchado que sobresale. Estos dos detalles, serán también sabiamente transformados por Murillo y utilizados como apoyatura visual para realizar la Vieja y el niño de Chippenham (Fig. 224). En esta obra se halla el niño que señala y el perro que esta vez ha sido girado. Es pues emocionante el poder descubrir el mecanismo creador de uno de nuestros más importantes pintores barrocos.

Pero una de las más literales trasposiciones de los modelos de Bloemaert por parte de Murillo, es la que hemos encontrado en su obra Cristo recogiendo las vestiduras del Fogg Museum de Cambridge (E.E.U.U.) (Fig. 225). La obra de un fuerte tono devocional y dramático presenta a Cristo echado a tierra, buscando sus vestiduras mientras que a la derecha le contemplan los ángeles. La figura de Cristo tras su martirio y el ambiente que se respira en la composición, puede estar relacionado con el texto señalado por Mâle⁵⁵¹ del místico toledano Alvarez de Paz quien en sus Meditaciones de 1620 dice:

"Desatado de la columna, gran debilidad te hizo caer en tierra. Estabas tan agotado por la sangre perdida que no podías tenerte en pie. Las almas piadosas te contemplan arrastrándote por el suelo, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando de un lado a otro tus vestiduras".

Esta obra en sus versiones de Urbana y del Fogg Museum había sido puesta en relación por Jiménez Lozano⁵⁵² con el texto

⁵⁵¹ Mâle, E., El Barroco, arte religioso del siglo XVII, ed. Encuentro, Madrid, 1985, p. 212

⁵⁵² Jiménez Lozano, E., "Una copia del taller de Murillo: Cristo recogiendo las vestiduras" en Symposium Internacional Murillo y su época, Sevilla, 1982, p. 4. Este mismo asunto fue tratado también de modo distinto por Velázquez en su Cristo flagelado y el alma Cristiana. Como puso de manifiesto Valdivieso, la iconografía de este tema está inspirada en un



Fig. 225 Bartolomé Esteban Murillo, Cristo recogiendo las vestiduras, detalle, Fogg Museum, Cambridge, EEUU



Fig. 226 Jacob Matham, Virgen y Angeles, detalle grabado sobre composición de Bloemaert



Fig. 227 Jan Muller, Minerva y Mercurio, detalle, según composición de Spranger, grabado

de Alvarez de Paz anteriormente citado y con una estampa de Cornelius Galle sobre dibujo de Van Diepenbeke para la figura de Cristo recogiendo sus vestiduras.

Ultimamente se ha señalado otra fuente⁵⁵³ en la estampa de Joannes Van Marlen, editada en Amberes antes de 1659, que también pudo ser tenida en cuenta por Murillo, aunque sólo en el aspecto iconográfico, ya que estas últimas estampas no son modelos formales directos para la obra del artista que estudiamos.

No ocurre lo mismo con el modelo del ángel de Bloemaert que, como se observa, refleja ya ese recogido espíritu ante la contemplación del doloroso suceso en la pasión de Cristo⁵⁵⁴.

La estampa que Murillo utiliza es de Jacob Matham de la Virgen y ángeles sobre composición de Bloemaert⁵⁵⁵, seleccionando de ella al ángel que con las manos juntas presta atención a la Virgen y al niño (Fig. 226).

El modelo está traspuesto al lienzo en todos sus detalles y en la delicada y amanerada "pose" que evidencia su apostura, encontramos esa hermandad con los tipos de Murillo que como vemos encuentran su fuente en la obra del pintor de la

texto de San Buenaventura. Cfr. Valdivieso, E., "Precedentes iconográficos de la obra de Murillo en la pintura sevillana" en Symposium..., Opus Cit., 1982, p. 13

⁵⁵³ González de Zárate, J.M. y Vanderbroeck, P., "Una nota sobre el tema de Murillo Cristo recoge las vestiduras" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LV, 1994, pp. 55-60

⁵⁵⁴ Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Sevilla, 1996, p. 57

⁵⁵⁵ Bartsch, A., Opus Cit., T.4, 1980, p. 58

escuela de Utrecht⁵⁵⁶. Pero mayor sorpresa nos ofrece el haber podido descubrir el modernísimo y audaz collage confeccionado por Murillo, al realizar las piernas y faldellín de este ángel, que a la derecha del lienzo contempla el sufrimiento de Cristo, pues en esta ocasión es Spranger el modelo utilizado. Ya dijimos en el capítulo anterior lo importantes que fueron las composiciones del manierismo extremo en la configuración de los modelos de la pintura sevillana. Lo curioso es que tanto en el primer naturalismo como en la generación posterior del pleno barroco, se siguen utilizando estos modelos.

La estampa empleada para las piernas y faldellín del ángel es la de Minerva y Mercurio de Jan Muller sobre composición de Bartholomeus Spranger⁵⁵⁷ (Fig. 227) como hemos dicho más arriba. Se utiliza de esta estampa la parte inferior de Minerva, invirtiéndola para poder mostrar tanto la abertura del faldellín como las piernas y piés en idéntica disposición, una adelantada y la otra apoyada en el suelo con la punta de los dedos. Esta elegante -y amanerada- actitud proviene como vemos, del modelo citado. Pero sobre todo es Antonio del Castillo quien aprovecha en mayor medida las escenas campestres de cabañas y rebaños que grabó Bolswert en 1613-14 sobre composiciones de Bloemaert. Como casi siempre, fue Martin S. Soria quien primero citó la correlación y la identidad temática entre Bloemaert y

⁵⁵⁶ Estos ángeles de la derecha de la obra de Murillo, fueron vinculados por A. Mayer con Lorenzo Lippi. Cfr. Mayer, A., "Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1936-40, p. 46. Para su historia véase, Angulo, D., Opus Cit., 1981, T. II, n. 245

⁵⁵⁷ Bartsch, A., Opus Cit., T.4, 1980, p. 502

Castillo⁵⁵⁸, sobre todo en la ambientación de sus dibujos con escenas campestres y en los estudios de cabezas y manos. Nosotros hemos avanzado más, encontrando indudables paralelos en modelos concretos, que revelan lo importante que fue el pintor de Utrecht para el artista cordobés. Las estampas de Bloemaert no solo ofrecieron a Castillo una clara solución para sus temas sino incluso como apunta Pérez Sánchez⁵⁵⁹ ofrecen al artista un modelo técnico al imitarse con la pluma en los dibujos de Castillo, la técnica del grabado, cuyo trazo seco y cruzado evoca desde luego las calidades que se advierten en las estampas que fueron realizadas sobre composición del artista que estudiamos. Pero en Castillo no hemos de negar tampoco el estudio del natural como fue señalado por Palomino:

"Fue también nuestro Castillo excelente paisista, para lo cual se salía algunos días a pasear, con recado de dibujar, y copiaba algunos sitios por el natural, aprovechándose asimismo de las cabañas, y cortijos de aquella tierra; donde copiaba también los animales, carros, y otros adherentes, que se hallaba a mano"⁵⁶⁰.

En este ámbito pastoril y rústico, autores como Priscilla E. Muller⁵⁶¹ han relacionado sus dibujos con el mundo

⁵⁵⁸ Soria, M.S., Art. Cit., 1948, p. 258. Véase también del mismo autor, Art and Architecture in Spain, Portugal and its american Dominions 1500-1800, Pelican History of Art, 1959, p. 292

⁵⁵⁹ Pérez Sánchez, A.E., Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986, p. 190

⁵⁶⁰ Palomino, A., Museo pictórico y escala óptica con el parnaso español pintoresco y laureado, Madrid, Aguilar, Ed. 1947, p. 952

⁵⁶¹ Para los dibujos de Castillo véase; Muller, P.E., The Drawings of Antonio del Castillo y Saavedra, Ph. D. diss.

literario del siglo de Oro: La vida retirada de Fray Luis de León o las Soledades de Góngora, pudieron inclinar a este artista a representar un mundo bucólico y pastoril tomado del natural, tal y como Pablo de Céspedes defendía en su famoso Poema dedicado a la pintura. Por otro lado los datos documentales que nos sitúan a Castillo tras su tercer matrimonio en el cortijo "El Rubio" han servido a algunos autores para intentar demostrar que a partir de esa fecha se iniciaría la atención del pintor cordobés a los temas rurales⁵⁶².

Lo cierto es que tanto el ambiente como las cabañas, personajes y animales que aparecen en las estampas de 1613 de Bolswert, siguiendo modelos de Bloemaert, ofrecieron a Antonio del Castillo modelos concretos para sus dibujos y, sobre todo, para algunos de los personajes que aparecen en uno de sus ciclos de pinturas más importantes, las del Museo del Prado de la Historia de José.

Es precisamente en José encuentra a sus hermanos en Dothan⁵⁶³ donde encontramos dos elementos concretos que han sido sacados de Bloemaert. Tanto la cabaña que aparece al fondo con pajas, tablas y una puerta en un lateral (Fig. 228), como la figura del hermano de José que está a la izquierda en primer término, reclinado a contraluz con sombrero y vara (Fig. 229), proceden de sendas estampas de Bolswert de escenas campestres

Institute of fine Arts, (Ann Arbor, University Microfilm), New York, 1963. De la misma autora, "Antonio del Castillo and the Rustic Style" en Apollo, noviembre, 1966, pp. 380-383

⁵⁶² Valverde Candil, M., "Los dibujos de Antonio del Castillo Saavedra" en Cat. Exp. Antonio del Castillo y su época, Córdoba, 1986, p. 111

⁵⁶³ Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1985, p. 136, n. 951



Fig. 228 Antonio del Castillo, José encuentra a sus hermanos en Dothan, detalle, Madrid, Museo del Prado



Fig. 230 Boetius a Bolswert, Escena campestre, grabado sobre composición de Bloemaert, detall



Fig. 229 Antonio del Castillo, José encuentra a sus hermanos en Dothan, Madrid, Museo del Prado, detalle



Fig. 231 Boetius a Bolswert, Escena campestre, grabado sobre composición de Bloemaert



Fig. 232 Antonio del Castillo, José vendido por sus hermanos, Madrid, Museo del Prado



Fig. 233 Boetius a Bolswert, Escena campestre, grabado sobre composición de Bloemaert



Fig. 235 Antonio del Castillo, San Juan Bautista, Colección Arango



Fig. 234 Cornellis Bloemaert, San Juan Bautista, grabado sobre composición de Bloemaert

realizadas en 1613⁵⁶⁴.

La figura del hermano a contraluz, prodigio de efecto lumínico, está sacada de una de estas estampas⁵⁶⁵ (Fig. 230) donde aparece un pastor en idéntica actitud y similar efecto lumínico con sombrero, vara y reclinado con el codo y piernas dispuestas de igual modo. No cabe duda de que en este conjunto de estampas está en gran medida la fuente del mundo bucólico y pastoril que presenta Castillo en sus escenas.

Con respecto a la cabaña del fondo, se ha invertido la que aparece en una estampa de esta serie⁵⁶⁶, (Fig. 231) estando presentes en el modelo, tanto las pajas, tablones y cuarterones que sirven para cubrir un hueco en un término así como la puerta que se sitúa en un lateral. En general las cabañas que aparecen en esta serie de la Historia de José están presentes en el mencionado conjunto de grabados de Bolswert. Véase por ejemplo, la cabaña que aparece al fondo de José vendido por sus hermanos⁵⁶⁷. En ella se sitúan en primer término carros y pertrechos que aparecen también en las estampas (Fig. 232-233).

Más lejano aunque relacionable, es el eco que en

⁵⁶⁴ Precisamente Nancarrow Taggard en un reciente artículo dedicado a los aspectos de la técnica narrativa de Castillo en esta serie, cree ver en estos elementos, tan directamente tomados de Bloemaert como vemos, el testimonio "del poderoso impulso naturalista del artista" creyéndolos basados en apuntes del natural. Cfr. Nancarrow Taggard, M., "Narrative meaning in Antonio del Castillo's the life of Joseph" en Gazette des Beaux-Arts, Octubre, 1990, p. 116

⁵⁶⁵ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T. II, Lám. 358, Cat. 239

⁵⁶⁶ Ibidem, T.II, Lám. 357. Cat. 238

⁵⁶⁷ Museo del Prado. Catálogo..., Opus Cit., 1985, p. 136, n. 952

Castillo produce el San Juan Bautista grabado por el hijo del pintor de Utrecht, Cornellis Bloemaert⁵⁶⁸ (1603-1680) (Fig. 234), que pudo influir en el San Juan Bautista de Castillo hoy en la Colección Arango⁵⁶⁹ (Fig. 235). Fundamental en ambas figuras es el gesto señalando el cordero, así como la desnudez y la manera de cruzar las piernas. La diferencia estriba en que las actitudes están contrapuestas y los ropajes en la obra de Castillo han sido transformados en una compleja y quebrada maraña de plegados.

También muchas de las Adoraciones de los Pastores de Castillo están en relación, como hemos visto con el famoso grabado ya estudiado de Boetius a Bolswert sobre composición de Bloemaert. Pero sobre todo Castillo reparó en un modelo masculino que se encuentra en el grabado de J. Muller (1571-1628) de la Resurrección de Lázaro⁵⁷⁰ (Fig. 236). Este modelo de la derecha de la estampa, que aparece dispuesto en una actitud violenta, se ha invertido por Castillo para realizar su pastor que aparece a la izquierda en la Adoración de los Pastores de la colección Ibarra de Sevilla⁵⁷¹ (Fig. 237). En esta figura se altera la parte superior y sobre todo la mano que en la estampa aparece alzada; por lo demás la posición de piernas en actitud de avanzar el paso y los calzones cortos son los mismos. Este mismo modelo, pero esta vez no invertido, lo vuelve a utilizar el artista en el dibujo que fue de la colección Boix de Jesús camino del

⁵⁶⁸ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T.II, lám. 527, Cat. 380

⁵⁶⁹ Compareció en Subasta pública en Sotheby's New York, 12 de Enero de 1995. Cat. 23. Véase Pérez Sánchez, A.E., Pintura Española Recuperada por el Coleccionismo Privado, Sevilla-Madrid, 1996, p. 126, Cat. 45

⁵⁷⁰ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T.II, lám. 62, Cat. 31

⁵⁷¹ Fotografía Archivo Mas n. C 85465



Fig. 237 Antonio del Castillo,
Adoración de los pastores, Sevilla
colección Ibarra



Fig. 236 Jan Muller, Resurrección
de Lázaro, sobre composición de
Bloemaert



Fig. 238 Antonio del Castillo,
Jesús camino del calvario, dibujo
antigua colección Boix



Calvario⁵⁷² (Fig. 238), para realizar al sayón que en primer término tira de la cuerda violentamente inclinado hacia adelante, aunque también aquí se altera el torso y las manos del modelo. Lo más interesante es observar como la figura implorante de la Virgen que aparece en primer término y a la derecha, procede también de la composición de Bloemaert citada de la Resurrección de Lázaro, concretamente de la figura femenina que aparece en la estampa a la izquierda, invirtiéndola en este caso.

Es, como vemos en los dibujos de Antonio del Castillo, donde mejor se ejemplifique la utilización de los tipos de Bloemaert, tanto en los animales que aparecen, como en las cabañas y, sobre todo, en algunas figuras.

En la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se encuentra un buen lote de estas escenas campesinas⁵⁷³ en las que se advierten algunos de los modelos reutilizados por Castillo. Desde luego serían los dibujos los primeros apuntes realizados a partir de las estampas y del estudio del natural, para luego pasarlos al lienzo como se observa en algunas figuras de Castillo que primero encontramos en el dibujo y pasan luego al lienzo⁵⁷⁴.

Ejemplo concreto de la utilización de los modelos de Bloemaert, se advierte en el dibujo conservado en el Museo del

⁵⁷² Sánchez Cantón, F.J., Dibujos Españoles, Madrid, 1930, T. III, n. CCLXVIII

⁵⁷³ Véanse catalogadas y estudiadas en Müller, P.E., The Drawings of..., Opus Cit., 1963

⁵⁷⁴ Obsérvese por ejemplo el caso del personaje que se apoya en un burro que aparece en un dibujo preparatorio de la Academia de San Fernando y es boceto para el que se encuentra en una de las escenas de José del Prado Cfr. Muller, P., Art. cit., 1966, p. 382



Fig. 239 Antonio del Castillo, Escena campestre, dibujo, Madrid Museo del Prado



Fig. 240 Boetius a Bolswert, Escena campestre, grabado sobre composición de Bloemaert



Fig. 241 Antonio del Castillo, Escena militar con saqueo de un poblado, dibujo, Madrid, Museo del Prado



Fig. 242 Boetius a Bolswert, Escena pastoril, grabado sobre composición de Bloemaert

Prado, firmado A.C. y procedente del legado Fernández Durán⁵⁷⁵, (Fig. 239) donde figura un pastor de espaldas sentado en un pequeño montículo. Al fondo un árbol y una cabaña, una mujer con un niño y a la derecha tres vacas. Es precisamente esta figura de pastor de espaldas otro ejemplo clarísimo de modelo sacado de una estampa de la serie pastoril que grabó Bolswert en 1614⁵⁷⁶ (Fig. 240). Si comparamos al pastor recostado de espaldas, su sombrero y vara son idénticas en el dibujo y en la estampa, así como la manera de sombrear con la pluma. Otro ejemplo en este sentido es el que se advierte en algunas de las cabañas que aparecen en varios de los dibujos del pintor cordobés. Así creemos que el dibujo que conserva el Prado, procedente del legado Fernández Durán y con número de inventario n. 1963 F.D. que había sido atribuido a Miguel March⁵⁷⁷ y muestra una Escena militar con el saqueo de un poblado, (Fig. 241) es obra indudable de Antonio del Castillo tanto por su grafía idéntica a los de la Academia de San Fernando y su similitud en tipos, rostros e indumentaria. Además el modelo empleado para la cabaña del fondo no es otro que el que se advierte en el grabado de Bolswert sobre composición de Bloemaert de 1613 de Una escena pastoril⁵⁷⁸ (Fig. 242) mostrando el característico ambiente y atmosfera pastoril

⁵⁷⁵ Sánchez Cantón, F.J., Dibujos Españoles, T. III, Siglo XVII, Madrid, 1930, Lám. 283. Pérez Sánchez, A.E., Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I, Dibujos españoles siglos XV-XVII, Madrid, 1972, lám. 31 nº.F.D. 231

⁵⁷⁶ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T.II, lám. 351, Cat. 232

⁵⁷⁷ Espinós Díaz, A., Dibujos Valencianos del siglo XVII, Valencia, 1994, Cat. 52, p. 143. Para reafirmar la atribución de este dibujo a Antonio del Castillo comparense los tipos militares con los que aparecen en la Escena militar con santos de Castillo que perteneció a la colección de los Duques de Santo Mauro de Madrid.

⁵⁷⁸ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, Lám., 348, Cat. 229

que evidencian las obras de Castillo.

Pero, como señaló Soria⁵⁷⁹, el débito del pintor cordobés con Bloemaert se encuentra también en los estudios de cabezas y manos que realizara el artista representando a personajes masculinos y femeninos, jóvenes y ancianos (Fig. 243) en actitudes parecidas a como muestran los tipos de Bloemaert (Fig. 244), sobre todo las viejas con pañuelo en la cabeza y ancianos barbados de frente o perfil.

También en algunos dibujos de Castillo, encontramos figuras de frente que miran al espectador como en la Escena campestre⁵⁸⁰ (Fig. 245) que conserva la Real Academia de San Fernando de Madrid, que ha sido ideada teniendo presentes los modelos y tipos que se encuentran en las estampas realizadas por Frederick Bloemaert, sobre composición de su padre. En el dibujo citado se halla un pastorcillo con calzón, tocando flauta y tamboril que en su gesto y disposición en el espacio, se relaciona con un soldado de la serie de estampas de Frederick Bloemaert que ejemplifica al fuego⁵⁸¹ (Fig. 246).

Finalmente la relación Castillo-Bloemaert puede quedar cerrada con una obra que se viene considerando de antiguo como del pintor cordobés, pero que copia al pie de la letra una composición de Bloemaert. Se trata de una visión de Adán y Eva (Fig. 247) en el Paraíso que perteneció a la colección de Consuelo Solís, Vda. de Flores, de la que conserva fotografía el

⁵⁷⁹ Soria, M.S., Some flemish... Art. Cit., 1948, p. 258

⁵⁸⁰ Müller, P., E., The Drawings of..., Opus Cit., 1963, Cat. 182

⁵⁸¹ Roethlisberger, Opus Cit., 1993, T.II, lám. 457, Cat. 313



Fig. 244 Estudios de cabezas, sobre composición de Bloemaert



Fig. 243 Antonio del Castillo, Estudios de cabezas, dibujo, colección particular



Fig. 245 Antonio del Castillo, Fig. 246 Frederick Bloemaert, Soldado, Escena campestre, dibujo, Madrid, grabado sobre composición de Bloemaert Academia de San Fernando



Fig. 247 Antonio del Castillo?, Antonio del Castillo, Adán y Eva, Colección Consuelo Solís

Fig. 248 Jan Saenredam, Adán y Eva, sobre composición de Bloemaert, grabado

Archivo Mas⁵⁸².

La estampa que se utiliza en esta obra es la de Jan Saenredam sobre composición de Bloemaert del mismo asunto⁵⁸³ (Fig. 248). La copia es tan absoluta que no merece comentario, tan solo indicar el carácter más fluido y menos detallista que se advierte en la obra de Castillo, que pudiera considerarse boceto preparatorio. Este tipo de estampas realizadas por Jan Saenredam entre 1603 y 1607 pueden considerarse, como apuntamos al principio, verdaderas obras maestras del grabado por su finura y elegancia.

Sería también Alonso Cano, artista que se dejaría llevar por el encanto y delicadeza de estas estampas que transmitían las composiciones de Bloemaert, tal y como se advierte en la Primera labor de Adán y Eva de la Pollock House de Glasgow⁵⁸⁴ (Fig. 249). En esta obra Cano utiliza la estampa de Saenredam (Fig. 250) alterando solo algunos elementos como es el tronco de primer término y el niño del fondo que en la obra de Cano se sitúa junto a Eva. Este lienzo pertenecía a una serie de ocho, todos del mismo tamaño como señala Wethey, atribuidos en el inventario del Alcázar de Sevilla de 1810 a Cano. Entre los cuadros perdidos se hallaban La expulsión del Paraíso y La muerte de Abel, asuntos que también aparecen en las estampas de Saenredam sobre composición de Bloemaert, por lo que es posible que estuvieran también inspiradas en ellas.

En la colección Conde de Adanero se conservaba una

⁵⁸² Foto Mas n. C 59613

⁵⁸³ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit., 1980, T.4, p. 324

⁵⁸⁴ Wethey, H.E., Alonso Cano..., Opus Cit., 1983, p. 131, cat. 56



Fig. 249 Alonso Cano, Primera labor de Adán y Eva, Glasgow, Pollock House



Fig.250 Jan Saenredam, Primera labor de Adán y Eva, grabado sobre composición de Bloemaert

pequeña variante del lienzo La Primera labor de Adán y Eva inspirado más directamente en la estampa de Saenredam⁵⁸⁵.

Finalmente señalaremos que las composiciones de Bloemaert, abiertas por Saenredam, fueron también utilizadas por artistas sevillanos de la segunda mitad del XVII, como se evidencia en la serie de paisajes del pintor afincado en Sevilla Juan de Zamora realizados para el Palacio Arzobispal de aquella ciudad⁵⁸⁶.

Ceán Bermúdez es el único que nos precisa que este artista vivió junto al monasterio de San Basilio en 1647 y que "tuvo gran nombre por su habilidad en pintar países por el estilo y gusto flamenco. Son de su mano los lienzos que están colocados en la Palacio Arzobispal de aquella ciudad, y representan la creación del mundo, el pecado de Adán y otros pasajes de la Sagrada Escritura: aunque sus figuras tienen corrección se descubre mayor maestría y gusto en los países. Se los mandó pintar el Cardenal Spínola para adornar el salón con otra porción de cuadros de buenos autores que se conservan en él en lugar de una rica colgadura que antes se había acordado poner. Subscribió Zamora a sostener los gastos de la academia sevillana desde el año de 64 hasta el de 71 y concurrió a sus estudios"⁵⁸⁷.

Es precisamente en El Pecado Original del Palacio

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 132

⁵⁸⁶ Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, p. 65 y ss. Cat. 158-173

⁵⁸⁷ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800, T. VI, pp. 23-24

Arzobispal (Fig. 251) donde Valdivieso⁵⁸⁸ precisó el empleo por Zamora de la composición de Bloemaert de Adán y Eva que fue estampada por Saenredam⁵⁸⁹ y que ya hemos visto emplear por otros autores. En este caso como en los demás ejemplos, Juan de Zamora sitúa a sus pequeños personajes en medio de un gran paisaje que anticipa los escenarios naturalistas que caracterizan las composiciones de Ignacio de Iriarte. En este ejemplo de Adán y Eva, Zamora simplifica a los personajes aislándolos del paisaje que aparece en la estampa y enmarcándolos en un entorno distinto. A la derecha sitúa La expulsión del paraíso (Fig. 252) que, aunque no ha sido señalado hasta ahora, se realiza también siguiendo puntualmente la composición de Bloemaert grabada por Jan Saenredam⁵⁹⁰ (Fig. 253). Lo mismo que en el caso anterior aísla a los personajes y sitúa la escena contigua a la del Pecado Original y en medio de una atmosfera campestre que ha sido alterada. Con respecto al ángel con la espada de fuego que amenaza a Eva, ha sido colocado en lo más alto de la composición y no tan próximo a los personajes como se muestra en el grabado citado.

El carácter flamenco que Ceán le asignaba a este artista, queda explicado ahora al utilizar como fuente los modelos del pintor de Utrecht. Pero en la misma serie del Palacio Arzobispal, se pueden advertir también otras fuentes nórdicas, como es el caso

⁵⁸⁸ Valdivieso, E., Historia de la Pintura sevillana, Sevilla, 1986, pp. 198-199

⁵⁸⁹ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch..., Opus Cit., 1980, T.IV, p. 324

⁵⁹⁰ Ibidem, p. 325



Fig. 253 Jan Saenredam, La Expulsión del Paraíso, grabado según composición de Bloemaert



Fig. 251 Juan de Zamora, El Pecado original, detalle, Sevilla, Palacio Arzobispal

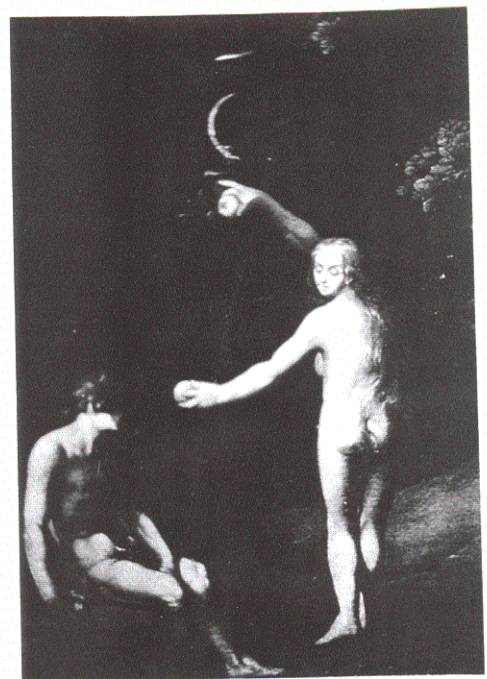


Fig. 252 Juan de Zamora, El Pecado original, detalle, Sevilla, Palacio Arzobispal

del grabado de Egbert van Panderen⁵⁹¹ del Sacrificio de Isaac realizado sobre composición de Petrus de Jode, que fue utilizado por Zamora para el lienzo del mismo asunto⁵⁹² en su misma serie, situando la composición en la parte superior del paisaje como si de una visión se tratara. Esta estampa de Panderen (Fig. 473) era bien conocida, pues fue utilizada por varios artistas anónimos sevillanos en la segunda mitad del XVII como estudiaremos en el correspondiente capítulo.

⁵⁹¹ Hollstein, Dutch and flemish engravings..., T. XV, p. 82. Este artista nació ca. 1580 y trabajó en Haarlem, Bruselas y en 1617 en Amsterdam.

⁵⁹² Valdivieso-Serrera, Opus Cit., 1979, n. 167

II.5 Las estampas sobre composición de Rubens y Van Dyck

Las estampas sobre composición de Rubens y Van Dyck

La presencia e influencia de las obras flamencas de Rubens y Van Dyck, y sobre todo de las estampas que transmitieron sus composiciones en toda Andalucía en el siglo XVII, no es un tema nuevo en el campo de la investigación histórico-artística. Han sido bastantes los especialistas que han abordado este asunto con excelentes resultados⁵⁹³. A los ejemplos ya estudiados, nosotros solo podemos añadir unos cuantos más, que confirman el gran impacto que las composiciones de Rubens produjeron en los pintores sevillanos, cordobeses y granadinos durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. El influjo de los dos grandes maestros flamencos, no solo se produjo en la pintura andaluza, también en la madrileña⁵⁹⁴, y en buena parte de la geografía española no es difícil encontrar ecos evidentes de sus composiciones, que eran copiadas principalmente en el campo de

⁵⁹³ Pionero como siempre el trabajo de M.S. Soria, "Some flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, 1948, pp. 249-259. Posteriormente y para la pintura andaluza en concreto véase Orozco Díaz, E., "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española" en Goya, 27, 1958, pp. 145-150. Un estudio amplio con bastantes novedades fue el de Pérez Sánchez, A.E., "Rubens y la pintura Barroca española" en Goya, 140-141, 1977. Después Voster, S.A., Rubens y España, Madrid, 1990, pp. 335 y ss. Esta obra recoge lo ya dicho en el campo de las fuentes formales, principalmente lo aportado por Pérez Sánchez, aunque es un estudio interesante en relación a las fuentes literarias. Finalmente y en el ámbito murciano véase Agüera Ros, J.C., "Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII" en Verdolay, 6, 1994, pp. 143-152. Las relaciones que se establecen con las estampas de Rubens en este artículo recogen en gran parte las aportaciones apuntadas por Pérez Sánchez en 1977.

⁵⁹⁴ Gué Trapier, E. du, "The School of Madrid and Van Dyck" en The Burlington Magazine, 1957, pp. 265 y ss.

característico de los modelos rubenianos.

El propio Rubens era consciente de la torpeza de los pintores provinciales españoles, y cuando llega a Valladolid a mediados de 1603 y descubre que buena parte de las pinturas que traía como obsequio del Duque de Mantua al Duque de Lerma, han llegado en mal estado, se niega a que las restauraran los artistas vallisoletanos, diciendo en carta dirigida a Chieppio Secretario de Mantua que la "increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores, y de su manera (a la que Dios me libre de parecerme en nada), absolutamente distinta a la mía"⁵⁹⁷.

También en Sevilla, Córdoba y Granada encontraremos ejemplos bien elocuentes, donde se evidencia la torpeza o dureza del artista que no ha sabido utilizar la estampa como es debido. Caso por ejemplo del pintor cordobés Fray Juan del Santísimo Sacramento, que en su serie de San Cayetano de Córdoba, interpreta los modelos rubenianos con evidente sequedad, o el del discípulo de Zurbarán Ignacio de Ries en su Conversión de San Pablo de la Catedral de Segovia. Diferente sin embargo debía ser el caso del pintor cordobés José de Sarabia del que Palomino nos dice que habitualmente utilizaba las estampas de Rubens:

"Tiene (Sarabia) también otro importante cuadro en el Convento de San Francisco de la Arrizafa...y es de la elevación de Cristo Señor nuestro en la Cruz, en el Calvario; que aunque es hecho por la estampa de Rubens de este caso, merece todo aplauso, porque está ejecutado con superior manejo, y

⁵⁹⁷ Azcárate Ristori, J.M. de, "Rubens, pintor barroco" en Sesión conmemorativa de la fundación del Instituto de España, Madrid, 1977, p. 21

magisterio".⁵⁹⁸

En el tema de la difusión de los modelos rubenianos, hemos de contar no solo con las estampas de sus propias obras sino también sus propias pinturas, ya que en el ámbito cortesano, donde el propio artista vivió un tiempo, sus propias obras funcionaron como un ejemplo constante para muchos artistas. También la gran cantidad de cobres flamencos, difundieron sus composiciones, como evidencian los inventarios sevillanos, donde se anotan bajo la denominación de láminas⁵⁹⁹. En el inventario del mercader flamenco Nicolás de Omazur, afincado en Sevilla en 1690, aparecen: "Un lienzo grande del Nacimiento de Nuestro Señor retocado de mano de Pedro Pablo Rubens y un lienzo grande con la conversión de San Pablo copia de Rubens"⁶⁰⁰. Sin duda alguna estas referencias documentales nos hablan de la existencia en la Sevilla del momento de obras del gran artista flamenco. También Cádiz durante el siglo XVII, tuvo un activo comercio con láminas y lienzos flamencos como bien puso de manifiesto César Pemán⁶⁰¹. Los "lienzos de Flandes" o las obras que llevan la firma Forchoudt, no hacen más que testificar la gran cantidad de

⁵⁹⁸ Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica, con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Madrid, 1947, p. 956

⁵⁹⁹ Entre 1600 y 1670 se anotan 580 láminas en los inventarios analizados. Sin duda un buen número entre las que se encontrarían las composiciones de Rubens. Cfr., Martín Morales, F.M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca" en Archivo Hispalense, 210, 1986, pp. 137-160

⁶⁰⁰ Kinkead, D.T., "Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699" en Boletín de Bellas Artes, 2 época, XVII, Sevilla, 1989, p. 156

⁶⁰¹ Pemán, C., "Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII" en Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz, T.IV., 1929-32, pp. 145-150. Para este aspecto véase también Denucé, J., Export of works of Art in the 17th Century from Antwerp. The firm Forchoudt, 1930

empresas que se dedicaban a exportar obras desde Amberes hacia América, muchas veces vía Cádiz y Sevilla.

América era el lugar donde se demandaban la mayor cantidad de mercaderías procedentes de Flandes, y sobre todo estampas que contribuyeron a formar conceptos e ideas en los pintores coloniales.

Han sido varios los investigadores que en el campo de la pintura colonial, han demostrado el uso de los modelos rubenianos⁶⁰², contribuyendo así a confirmar la expansión de los componentes y las formas de un nuevo barroco dinámico y grandilocuente. Sin ir más lejos el pintor novohispano José Juárez realiza su Sagrada Familia del Museo de Puebla (Fig. 254) siguiendo una composición bien conocida de Rubens⁶⁰³ y que el pintor conoció sin duda a través de la estampa, invirtiendo la composición⁶⁰⁴ (Fig. 255). O el caso del artista Sebastián de Arteaga que en su Estigmatización de San Francisco (Fig. 256) de colección particular, sigue la conocida estampa de Luc Vosterman sobre composición de Rubens⁶⁰⁵ (Fig. 257). Todos estos ejemplos no serían posibles si Rubens no hubiera dispuesto de un gran taller con excelentes burilistas, grabadores y artistas que

⁶⁰² Véanse los trabajos pioneros en este ámbito de Victor Puig; "Un capítulo más sobre Miguel de Santiago", Quito, 1933. Stastny, F., "La presencia de Rubens en la pintura colonial" en Revista Peruana de Cultura, 4, 1965. También las interesantes aportaciones de Santiago Sebastián, "La influencia de Rubens en la Nueva Granada" en Academia de Historia del Valle del Cauca, Cali, 1966. Del mismo autor, "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 43, 1974, pp. 71-73

⁶⁰³ Rooses, M., L' Oeuvre de P.P. Rubens, lám. 79

⁶⁰⁴ Toussaint, M., Pintura Colonial en México, México, 1965. Lám. 159 y 160

⁶⁰⁵ Rooses, M., Opus Cit., T.II, Lám. 143



Fig. 254 José Juárez, Sagrada Familia, Puebla, Museo



Fig. 255 Sagrada Familia, según composición de Rubens, grabado



Fig. 256 Sebastián de Arteaga, Estigmatización de San Francisco, colección particular



Fig. 257 Luc Vosterman, Estigmatización de San Francisco, grabado según composición de Rubens

abrían sus composiciones desde fechas bien tempranas. El mismo Rubens proporcionaba a sus oficiales los bocetos y dibujos e incluso retocaba las pruebas y si un grabado no le satisfacía, lo hacía repetir por otro grabador⁶⁰⁶. Entre los artistas grabadores que estuvieron en su taller y difundieron sus modelos destacaron; Cornellis Galle "el Viejo" (1576-1650), Boéce a Bolswert (c.1580-1633), Schelte a Bolswert (c.1586-1659), Lucas Vosterman "el Viejo" (1595-1675), Paulus Pontius (1603-1658) y Christopher Jegher (1596-1652/53). Este último reprodujo las obras de Rubens a través de la madera, consiguiendo grandes calidades en la ejecución de las xilografías. Las estampas del pintor flamenco fueron realizadas para el gran público devoto, a diferencia de los artistas italianos, que realizaron las estampas quizás pensando en otros artistas. Las estampas de Rubens eran usadas a menudo como medio para decorar altares portátiles, satisfaciendo así la demanda de la Europa católica. Fue en Francia sobre todo donde se produjo una mayor demanda y comercialización de estos grabados⁶⁰⁷. Rubens estuvo muy preocupado, como hemos dicho, por el control y la calidad de las estampas, por ello prestó también atención a que sus derechos de autor no se resintieran por la abundancia de copias malas y fraudulentas realizadas en talleres artesanales. Así obtuvo numerosos reales privilegios de España, Francia y Holanda contra las imitaciones. A pesar de ello se difundieron bastantes composiciones "piratas" que, sin embargo contribuyeron también

⁶⁰⁶ Catálogo Exposición Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma, 1977. Véase también Minola de Gallotti, M., "Rubens y el grabado" en Goya, 140-141, 1977, pp. 144 y ss.

⁶⁰⁷ Para los grabadores de Rubens y el comercio de las estampas véase; Woermann, Historia de la Pintura, III, p. 440

a expandir sus modelos por toda Europa y América⁶⁰⁸. Estas copias fraudulentas se realizaban a veces por los copistas artesanos sin reparar en la utilización de un espejo para pasar la composición a la plancha. De ahí según Stasny⁶⁰⁹ la proliferación de estampas que invertían el modelo y esta puede ser la explicación de que encontremos a veces copias de los artistas provinciales en el mismo sentido del original pintado, al utilizar casi siempre estampas "no oficiales" que habrían invertido la composición de la estampa, retornando a la disposición original.

Otro elemento a tener en cuenta en las estampas de Rubens, es la diferencia existente a veces, entre el modelo estampado y el cuadro original. La explicación parte de que muchas de las estampas fueron realizadas a partir de grisallas unicolores y a veces representaban tentativas previas o simplemente bocetos, a pesar de que en muchas ocasiones en la estampa se acuñaba la firma "Rubens pinxit"⁶¹⁰, distintivo que podríamos relacionar más con la "marca de la casa" que con la existencia de una exacta obra original pintada del artista. Queda pues claro la categoría autónoma de verdadera obra de arte que Rubens otorgó a sus estampas.

Pero la labor de Rubens también consideró la

⁶⁰⁸ Por citar un ejemplo de envíos de estampas a América en 1618 Antonio de Soto Velasco envía en la nave de Nuestra Señora de Consolación con destino a tierra firme un cargamento de dos mil estampas de medio pliego, valuadas en treinta reales, y veinte lienzos con "países" de flandes a cuatro reales cada uno. Aunque es relativamente pronto para la difusión de los modelos rubenianos, hubo envíos posteriores donde aparecen las composiciones de Rubens. Cfr. Torre Revello, J., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte americano e investigaciones estéticas, 1, 1948

⁶⁰⁹ Stasny, F., Art. Cit. 1965

⁶¹⁰ Burckhardt, J., Rubens, Buenos Aires, 1950, p. 70

ilustración de libros y frontispicios que fueron publicados por la Oficina Plantiniana de Balthasar Moretus 1574-1641. Los frontispicios del Breviarum Romanum o el Missale Romanum aparecido en 1614⁶¹¹, influirían no solo en el campo pictórico sino también en la retablistica y arquitectura barroca española. Dentro del ámbito rubeniano hay que analizar la portada del Acta Santorum, Januarius I, de Bollandus, grabada sobre composición de A. van Diepenbeeck⁶¹² (Fig. 258) en 1643, que sirvió a Alonso Cano para recrear su tipo de Virgen con el niño que dispone en las glorias angélicas. Es habitual en la producción del artista granadino observar este tipo de Virgen que culmina en su postrera obra de la Virgen del Rosario 1665-1666 de la Catedral de Málaga (Fig. 259). No hace aquí sino reelaborar el modelo que parte de la figura femenina que corona esta portada del Acta Santorum de 1643. Al comparar la disposición de la Virgen y sobre todo su giro de cabeza y concepción de "soto in sú" con el modelo citado de Diepenbeeck, observamos la capacidad creativa de Cano y sus dotes de transformar el modelo, recordando una vez más las palabras de Palomino "que por última ya no era lo que había visto". Para Mayer fue la Virgen y Niño con seis santos de Ticiano del Museo Vaticano, la fuente inmediata⁶¹³. Creemos sin

⁶¹¹ Los grabados del Misal Romano fueron realizados por C. Galle, Cfr. Gerhard Evers, H., "Die Zeichnung zum Missale Romanum" en Rubens und sein werk. Neue Forschungen, Bruselas, 1943, pp. 195-219. Para el Arco de Triunfo del Cardenal Infante véase Martin, J.R., "The decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi", Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVI, Bruselas, 1972, pp. 156 y ss. Ayala Mallory, N., La Pintura flamenca del siglo XVII, Alianza, Madrid, 1995, p. 169

⁶¹² Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part II, The Eucharist series, volume II, fig. 92

⁶¹³ Mayer, A., Historia de la Pintura española, Madrid, 1947, p. 392



Fig. 259 Alonso Cano, Virgen del Rosario, Málaga, Catedral



Fig. 258 A. van Diepenbeeck, portada del Acta Sanctorum Januarius I, grabado

embargo que en esta estampa del Acta Santorum encontraría Cano los recursos formales y la disposición de la Virgen en nubes sobre los santos.

Este tipo de Virgen con la cabeza girada que Cano utiliza en la Catedral de Málaga había sido ya configurada en obras como La Visión de San Antonio de Padua del County Museum de los Angeles que Wethey data hacia 1646-52, siempre después de la fecha del grabado aludido como modelo 1643.

Pero los pintores españoles estuvieron muy al tanto de las nuevas formas flamencas, y son bastantes los artistas andaluces que se dejaron prender por el nuevo espíritu que se evidenciaba en las estampas de los grabadores anteriormente mencionados.

Dentro ya del uso de los modelos de Rubens, los artistas repararon principalmente en sus escenas religiosas como más importantes fuentes.

Principalmente las Adoraciones de Reyes y, sobre todo los angeles que revolotean sobre sus composiciones, serían los modelos elegidos.

El pintor sevillano Juan del Castillo, por ejemplo, realizó su Adoración de los Reyes de la Iglesia de Santa Isabel de Sevilla, (Fig. 260) siguiendo la estampa de Lucas Vosterman del mismo asunto sobre la obra que realizara Rubens en 1620 y conservada en la Iglesia de San Juan de Malinas⁶¹⁴ (Fig. 261). El pintor sevillano utilizó la estampa tan solo para su figura del Niño Jesús, que es exactamente la misma⁶¹⁵. Esta misma

⁶¹⁴ Rooses, M., Opus Cit., T.I, lám. 56

⁶¹⁵ Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana... Opus Cit., 1985, p. 307



Fig. 262 Pablo Legot, Adoración de los Reyes, Espera, Parroquia



Fig. 261 Luc Vosterman, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens



Fig. 263 Pablo Legot, Adoración de los Reyes, Cádiz, Catedral



Fig. 260 Juan del Castillo, Adoración de los Reyes, Sevilla, Santa Isabe

estampa de Vosterman sería utilizada en Sevilla por Pablo Legot en al menos dos ocasiones; una en la Adoración de los Reyes de 1650 de la Parroquia de Espera (Fig. 262), donde repite la composición general de la escena y en particular la figura de los Reyes de primer término y los pajecillos que se hallan detrás de estos, siendo literal el juego de dobleces, brocados y telas⁶¹⁶. También en la Adoración de los Reyes que se conserva en la Catedral de Cádiz⁶¹⁷ (Fig. 263), Legot se sirvió de la misma estampa, presentando ahora algunas variantes en el Rey que se encuentra arrodillado, pero donde ha sabido conjugar elementos de los que aparecen en la composición de Rubens grabada por Vosterman, como el pajecillo de la izquierda y los personajes con turbante que aparecen al fondo.

Ese componente rubeniano es muy importante para entender la obra de Pablo Legot, artista ecléctico, que sabe configurar sus pinturas tomando elementos de la más variada procedencia como vamos viendo, Durero, Cornelis Cort, Ribera, Rubens, se funden en su obra discretamente.

En capítulos anteriores vimos como este artista empleó a Cornelis Cort para realizar el ángel que aparece con una filacteria en la Adoración de los Pastores de la Parroquia de Espera (Fig. 264). Lo interesante es observar como para esta obra utilizó también la Virgen con el Niño de Rubens grabada por Luc Vosterman⁶¹⁸ (Fig. 265), de donde procede la actitud de la Virgen.

En esta ocasión se invierte el motivo, siendo por lo demás iguales los detalles de la vestimenta e incluso la aureola que

⁶¹⁶ Ibidem, p. 282

⁶¹⁷ Ibidem, p. 295

⁶¹⁸ Rooses, M., Opus Cit., T. I, lám. 67



Fig. 264 Pablo Legot, Adoración de los pastores, detalle, Espera, Parroquia



Fig. 265 Luc Vosterman, Virgen con el Niño, grabado según Rubens



Fig. 266 Juan de Uceda, Adoración de los pastores, Alcalá de Guadaira



Fig. 267 Luc Vosterman, Adoración de los pastores, según composición de Rubens

presenta sobre la cabeza. También para realizar uno de los Apóstoles que aparecen en la Ascensión de Cristo en el retablo de la Parroquia de Lebrija, realizado entre 1631-37, invirtió el modelo que se encuentra con el brazo levantado y sobre la cabeza en la Asunción de la Virgen de Rubens grabada por Paulus Pontius⁶¹⁹. Como observamos, en muchas ocasiones un solo elemento, una figura o grupo de ellas, es el que sirve al artista para resolver la composición.

También Juan de Uceda utilizaría las composiciones de Rubens en sus obras y concretamente para una Adoración de los Pastores conservada en una colección particular de Alcalá de Guadaira (Fig. 266), realizada hacia 1627⁶²⁰. En esta ocasión Uceda realiza su obra siguiendo el grabado de Luc Vosterman sobre composición del cuadro de Rubens conservado en el Museo de Rouen⁶²¹ (Fig. 267). Tanto la mujer de primer término que está arrodillada, como la Virgen y, sobre todo, los pastores se han realizado siguiendo fidelísimamente esta composición, de la que también se utilizan los angelillos que se hallan en la parte superior de la estampa a la izquierda.

Serán precisamente esos angelillos que aparecen en las composiciones de Rubens uno de los elementos que más interesen a Zurbarán a la hora de realizar los suyos, junto a los de Goltzius y Spranger que ya le hemos visto utilizar. En el ámbito de las fuentes angélicas fue Milicua⁶²² quien en un artículo lleno

⁶¹⁹ Ibidem, T. II, lam. 123

⁶²⁰ Valdivieso-Serrera, Pintura sevillana..., Opus Cit., 1985, n.58, p. 219

⁶²¹ Rooses, M., Opus cit., T.I, lam. 52

⁶²² Milicua, J., "Observatorio de ángeles. II. Los ángeles de la perla de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 31, 1958,

de novedades desmenuzó el famoso cuadro de Zurbarán de La Perla o la Apoteosis de San Jerónimo (Fig. 268) que se halla en el Monasterio de Guadalupe. Son precisamente los angelillos que acompañan al santo en su apoteosis los que Milicua identificó como directamente tomados de Rubens.

Anteriormente la observación de Pemán⁶²³ había hecho considerar a los ángeles como premurillescos, y es que tanto éstos como los de aquél vienen de Rubens, modelo común. Esto nos demuestra que, al menos en esto no hay que ver en Zurbarán esa mal entendida huella de Murillo, ya que ambos utilizan los mismos modelos rubenianos. Al observar los ángeles que acompañan a San Jerónimo, se nos descubre un elemento ajeno a todo lo zurbaranesco, tal es la soltura y el aire ingravido que presentan las criaturas celestes, que han sido realizadas fundiendo dos estampas de Rubens de la Asunción de la Virgen grabadas por Schelte a Bolswert⁶²⁴. Para realizar los que se encuentran a la derecha, Zurbarán empleó los que aparecen en la Asunción de Bolswert que reproduce la obra de Rubens conservada en la Catedral de Amberes (Fig. 269). Aquí invirtió la composición, trasponiendo a su lienzo los niños hasta en sus detalles más minúsculos.

Con respecto a los que se hallan a la izquierda, Zurbarán se sirvió de la Asunción grabada por Schelte a Bolswert, según el cuadro de Rubens que se encuentra en el Museo de Viena (Fig. 270). Estos niños a su vez, fueron realizados por el maestro flamenco, tomando directamente los modelos del pintor

pp. 6-16

⁶²³ Pemán, C., "Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1951, pp. 155-187

⁶²⁴ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 122-124

italiano Pordenone en sus frescos de la Catedral de Treviso⁶²⁵. Zurbarán, en este caso no invirtió a los niños, copiándolos hasta en su desnudez. Es curioso observar como Zurbarán se valió también de estos esquemas angélicos para su Apoteosis de San Bruno de la Cartuja de Jerez (Fig. 271), obra que se emparenta en fechas y estilo con la de Guadalupe. Los ángeles que aparecen en el rompimiento de gloria del San Bruno, se remiten casi literalmente a dos de los que aparecen en la Asunción de Rubens que se encuentra en al Catedral de Amberes, grabada como hemos dicho por Schelte a Bolswert. En este caso no se ha invertido ningún elemento.

Pero las composiciones de Rubens sirvieron también a Zurbarán y su obrador para realizar algún Apostol, como el Santiago del apostolado de Marchena (Fig. 272), obra de 1637 que recurre al Santiago el Mayor de Rubens del Prado⁶²⁶, grabado por Nicolas Ryckemans⁶²⁷ (Fig. 273). En este caso la obra de Rubens es de medio cuerpo y lo que se hace por los ayudantes de Zurbarán es añadir toda la parte inferior. Por lo demás todo se mantiene tal cual, pero invirtiendo la composición como en tantas otras ocasiones.

Un anónimo seguidor de Zurbarán realizó una Adoración de los pastores que conserva el Banco Central Hispano⁶²⁸ (Fig. 274), realizada hacia 1640, sirviéndose de la estampa de Luc

⁶²⁵ Milicua, J., Art. Cit., 1958, p. 9

⁶²⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Torpeza y humildad de Zurbarán" en Goya, 64-65, 1965, p. 269

⁶²⁷ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 20

⁶²⁸ Véase ficha de Pérez Sánchez en Colección Central Hispano, Madrid, 1995, pp. 56-57

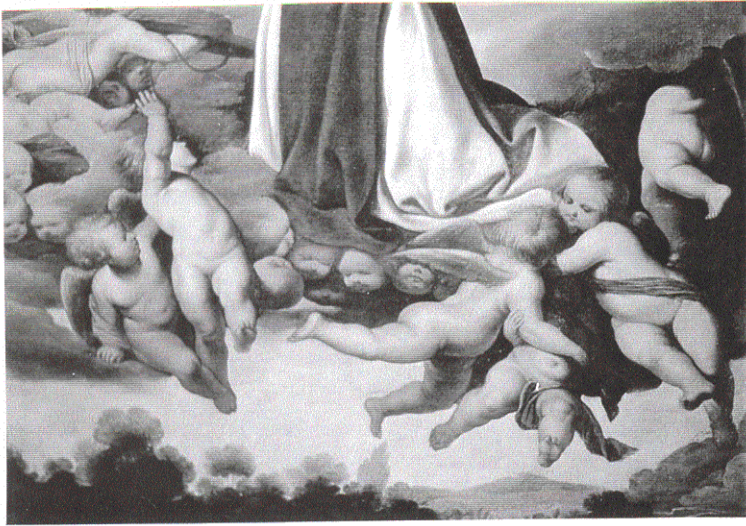


Fig. 268 Zurbarán, Apoteosis de San Jerónimo, Guadalupe, Monasterio
detalle



Fig. 271 Zurbarán, Apoteosis de San Bruno, detalle, Cádiz, Museo



Fig. 269 Schelte a Bolswert, Asunción, detalle, grabado



Fig. 270 Schelte a Bolswert, Asunción, detalle, grabado



Fig. 272 Zurbarán, Santiago el Mayor, Marchena, Iglesia de San Juan



Fig. 273 Nicolas Ryckemans, Santiago el Mayor, grabado según composición de Rubens



Fig. 274 Anónimo zurbaranesco, Adoración de los pastores, Col. Central Hispano



Fig. 274b Luc Vosterman, Adoración de los pastores, grabado según composición de Rubens

Vosterman sobre composición de Rubens del Museo de Marsella⁶²⁹ (Fig. 275). El anónimo artista invierte la composición, y suprime los pastores de la izquierda y la mula, haciendo vertical el formato horizontal y concentrando la escena en el suceso principal.

Los angelillos volanderos que hemos visto utilizar a Zurbarán siguiendo el grabado de la Asunción de la Virgen de Schelte a Bolswert⁶³⁰ también serían objeto de atención para el pintor cordobés Antonio del Castillo en esta Adoración de los Pastores virtualmente inédita que damos a conocer (Fig. 276).

Esta versión de Castillo repite con variantes la que se encuentra en el Ayuntamiento de Córdoba⁶³¹, introduciendo a la izquierda a un pastorcillo y arriba el rompimiento con dos ángeles que provienen literalmente de la citada estampa de Schelte a Bolswert, concretamente los dos primeros empezando por la izquierda. Como vemos este tipo de criaturas angélicas fueron muy socorridas para los rompimientos de gloria, sobre todo para Murillo que los utilizó con gran literalidad como veremos más tarde.

Un discípulo de Zurbarán, Ignacio de Ries prestó también bastante atención al dinamismo y movilidad que ofrecían las composiciones de Rubens. Así fue como Pérez Sánchez⁶³² puntualizó el modo en como Ries realizó su Conversión de San Pablo de la Catedral de Segovia (Fig. 277), siguiendo la

⁶²⁹ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 53

⁶³⁰ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám., 124

⁶³¹ Véase reproducida en el Catálogo de la Exposición: Antonio del Castillo y su época, Córdoba, 1986, p. 84

⁶³² Pérez Sánchez, A.E., "Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or" en Revue de L'Art, 70, 1985, p. 61



Fig. 276 Antonio del Castillo,
Adoración de los pastores, detalle,
colección particular



Fig. 275 Luc Vosterman, Adoración
de los pastores, detalle, según
composición de Rubens

composición de Rubens del mismo tema según el grabado de Schelte a Bolswert⁶³³ (Fig. 278). Comparando la estampa y el lienzo observamos que mientras que Saulo ha mantenido su pierna y plegados de ropajes, presenta variantes en los brazos y sobre todo en la actitud del caballo que ha sido invertida. A la vez, el jinete que aparece a la izquierda en el lienzo también ha sido invertido en relación al que se encuentra en la estampa en el lado opuesto. Es evidente aquí la mezcla de elementos, tomados al derecho y al revés. Murillo también se sentirá atraído por esta composición, como se evidencia en la Conversión de San Pablo del Prado⁶³⁴ (Fig. 279). Lo curioso es que Murillo a la hora de enfrentarse con la estampa de Schelte a Bolswert, utiliza el mismo mecanismo que Ries: invierte la postura del caballo y en la actitud de Saulo mantiene un brazo alzado y otro para apoyarse. En Ries se encuentran, por otra parte, elementos como los jinetes del fondo, que no están en la obra de Murillo pero sí en la estampa. Además Murillo introduce al personaje masculino que acoge a Saulo tras su caída que no utiliza Ries, así como el que porta una bandera y que ha sido invertido también.

Otro elemento presente en la obra de Murillo es el perrillo que aparece a un lado. Como bien apunta Angulo⁶³⁵ al prescindir del jinete -que Ries no duda en utilizar-, la composición de Murillo

⁶³³ Rooses, M., Opus cit., T. II, lám., 162

⁶³⁴ Pérez Sánchez, A.E., "Rubens y la..." Art. Cit., 1977, p. 97. La influencia en Murillo de Rubens y Van Dyck fue apuntada desde antiguo por Palomino quien nos dice que el pintor sevillano fue a Madrid en periodo de formación y copió obras de estos autores: "en que mejoró mucho la casta del colorido". Aunque esta visita no sea cierta si es interesante para comprobar el componente flamenco que Palomino veía en Murillo. Cfr. Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica, Madrid, 1947, p. 1033

⁶³⁵ Angulo Iñiguez, D., Murillo. Su vida, su arte, su obra, Madrid, 1981, T.I, p. 179



Fig. 278 Schelte a Bolswert,
Conversión de San Pablo, grabado
según composición de Rubens



Fig. 277 Ignacio de Ries,
Conversión de San Pablo,
Segovia, Catedral



Fig. 279 Bartolomé Esteban Murillo,
Conversión de San Pablo, Madrid, Museo
del Prado

gana en claridad, aunque pierde en el vibrante dinamismo que sí parecía tener la obra de Ries a pesar de la sequedad que presenta el estilo de este discípulo de Zurbarán, por contraposición a la atmosfera vaporosa que consigue crear Murillo. Esa misma atmosfera aparece en otra obra de Murillo conservada en el Museo del Prado (Fig. 281) que sigue muy libremente también el grabado de Alex Voet⁶³⁶ sobre composición de Rubens del Martirio de San Andrés⁶³⁷ (Fig. 280), que se halla todavía en San Andrés de los flamencos de Madrid. Aquí, como en el caso anterior, asistimos a un proceso de simplificación narrativa bastante peculiar, al tomar de la estampa tan solo unos cuantos elementos que se centran basicamente en la escena del martirio con la cruz aspada y en los sayones que se sitúan bajo el cuerpo del santo. Los demás componentes, como son los grupos de figuras que enmarcan la escena, han sabido resolverse siguiendo algunas figuras del Bavaria Sancta de Radero, al que ya hemos aludido, pues en este libro con estampas de Rafael Sadeler se hallan también tipos determinados que aparecen en la obra de Murillo.

Angulo profundizó también en el tema de la composición en Murillo, basándose en las lecciones que pudo tomar de Rubens⁶³⁸. El citado autor apunta como decididamente rubeniana la composición decreciente que se observa en algunas de sus obras como es el Nacimiento de la Virgen del Louvre que nosotros hemos

⁶³⁶ Rooses, M., Opus cit. T.II, lám. 134

⁶³⁷ Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1981, T.I., p. 179. Para el estudio del componente rubeniano y flamenco en Murillo remitimos al lector a Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, pp. 139-143

⁶³⁸ Angulo Iñiguez, D., Murillo..., Opus Cit., 1981, T.I, p. 179

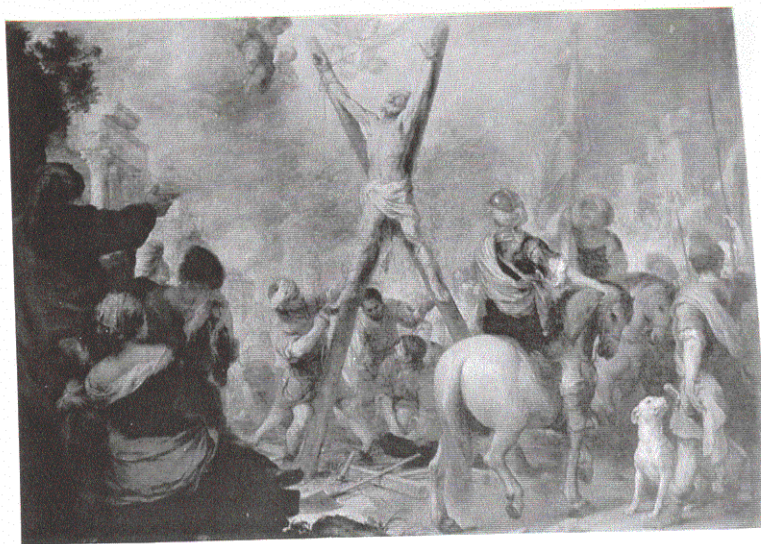


Fig. 281 Bartolomé Esteban Murillo, Martirio de San Andrés, Madrid, Museo del Prado



Fig. 280 Alex Voet, Martirio de San Andrés, grabado



Fig. 282 Bartolomé Esteban Murillo, Santa Ana y la Virgen, Madrid, Museo del Prado



Fig. 283 Schelte a Bolswert, Santa Ana y la Virgen, grabado según composición de Rubens

relacionado anteriormente con Cort, así como en la manera de solucionar la composición del Nacimiento de San Juan de la colección Norton Simon de los Angeles. Otra relación evidente apuntada por el mismo autor, se halla entre la Santa Ana y la Virgen del Prado (Fig. 282) y el grabado de Schelte a Bolswert⁶³⁹ del mismo tema según el cuadro de Rubens de los carmelitas de Amberes⁶⁴⁰ (Fig. 283). Murillo utilizó la estampa de Bolswert sobre todo para el fondo arquitectónico, así como para la distribución de los personajes en la escena, y sobre todo la de los angelillos que coronan a la Virgen. También es semejante la balaustrada que aparece a la derecha y el estrado sobre el que se desarrolla la escena sagrada. Esta obra de Murillo fue realizada, además, contando con el conocimiento y estudio de la obra del mismo tema de Juan de Roelas, conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, como ya advirtió Angulo⁶⁴¹. Si comparamos a la Santa Ana es bastante semejante a la que Murillo realiza, así como el detalle del costurero y la ropa que parecen seguir también el precedente de Roelas.

La Última Cena de Santa María la Blanca de Sevilla (Fig. 284) es otra obra de Murillo que presenta indudables paralelismos con la de Rubens⁶⁴², concretamente con el lienzo del

⁶³⁹ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 46

⁶⁴⁰ Esta relación fue apuntada por Angulo, D., Opus Cit., 1981, T.I., p. 179. Posteriormente fue obviado y dado como inédito por Nina Ayala Mallory, "Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo" en Goya, 169-171, 1982, p. 99

⁶⁴¹ Sobre este tema véase además el interesante artículo de Valdivieso, E., "Precedentes iconográficos de la obra de Murillo en la pintura sevillana" en Symposium Internacional Murillo y su época, Sevilla, 1982

⁶⁴² Este paralelo fue señalado por Nina Ayala Mallory, Art. Cit. 1982, p. 95



Fig. 284 Bartolomé Esteban Murillo,
Ultima Cena, Sevilla, Santa María la
Blanca



Fig. 285 Boece a Bolswert,
Ultima Cena, grabado según compo-
sición de Rubens

mismo asunto que realizó el pintor flamenco hacia 1631-32 y se conserva en la Brera de Milán, y que Murillo conoció, sin duda, a través de la estampa realizada por Boëce à Bolswert⁶⁴³. (Fig. 285)

Como en otras ocasiones, Murillo invirtió algunos elementos, como el Apostol de primer término que mira hacia el público, utilizando el grabado tanto para la composición de la escena como para el gesto y tipo físico de los comensales que se reúnen en torno a Cristo que aparece en el grabado y en la obra de Murillo bendiciendo de la misma manera y con un pan en la mano. Lo más interesante de esta estampa es que ofrece ese aspecto tenebrista, con efectos de claros y oscuros que parten de la vela que se halla en la mesa, también en la obra de Murillo.

Incluso en alguna de las Adoraciones de Reyes, como la del Museo de Toledo (Ohio), (Fig. 286) Murillo se deja llevar por las composiciones del maestro flamenco del mismo tema como acertó a ver Angulo⁶⁴⁴. Murillo realiza la obra de Toledo, fundiendo elementos de tres composiciones de la Adoración de los Reyes de Rubens, una en el Museo de Bruselas de 1615 que fue grabada por Nicolás Lawers en 1620-21⁶⁴⁵, (Fig. 287) otra en la iglesia de San Juan de Malinas de 1617-19 y grabada por Lucas Vosterman en 1620⁶⁴⁶, (Fig. 268) y por último la composición que conserva el Museo del Louvre de 1626-27, que fue grabada por Schelte à

⁶⁴³ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 91

⁶⁴⁴ Angulo Iñiguez, D., Opus Cit, 1981, T.II, p. 207, n. 227. Posteriormente véase Ayala Mallory, N., Art. Cit., 1982, pp. 95-97

⁶⁴⁵ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám 54

⁶⁴⁶ Ibidem, T.I, lám. 56



Fig. 286 Bartolomé Esteban Murillo, Adoración de los Reyes, Toledo (Ohio)



Fig. 287 Nicolas Lawers, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens



Fig. 288 Luc Vosterman, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens



Fig. 289 Schelte a Bolswert, Adoración de los Reyes, grabado según composición de Rubens

Bolswert⁶⁴⁷ (Fig. 289). De las tres composiciones escogió Murillo elementos fundiéndolos en su cuadro.

De la primera composición, que Murillo conoció por la estampa de Lawers, Murillo eligió a los tres Reyes de primer término, así como la arcada que aparece al fondo. De la estampa de Vosterman escoge a los dos pajecillos que sostienen el manto del rey que aparece arrodillado, mirando uno hacia nosotros y el otro de perfil, y por último la estampa de Schelte à Bolswert le sirve para realizar al grupo de soldados que aparecen a la izquierda con casco y lanzas. De esta estampa proceden igualmente, la figura y tipo físico de la Virgen y la del San José que se encuentra en segundo término. Murillo, pues, elige de las tres estampas, aquellos motivos que mejor se adecúan a su sensibilidad, altera otros y con ello consigue resolver su Epifanía que incluso en el colorido presenta manifiestas connotaciones flamencas.

Particular estudio por su evidente paralelo ofrece el caso de Rebeca y Eliezer en el Pozo del Museo del Prado, (Fig. 290) pues sorprendentemente para el modelo femenino de la derecha del lienzo, ha sido utilizada la obra de Rubens Las Marías en el sepulcro conocida por Murillo a través de la estampa que realizó Luc Vosterman⁶⁴⁸ (Fig. 291) como apuntó Silva Maroto y estudiamos luego⁶⁴⁹. Tanto la disposición de la figura de la derecha de espaldas como su peinado y perfil, así como la colocación del

⁶⁴⁷ Ibidem, T.I, lám. 55

⁶⁴⁸ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 116

⁶⁴⁹ Silva Maroto, P., "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez", C.S.I.C., Madrid, 1991, p. 319.



Fig. 290 Bartolomé Esteban Murillo, Rebeca y Eliezer en el pozo, Madrid Museo del Prado, detalle



Fig. 291 Luc Vosterman, Las Marías en el sepulcro, grabado según composición de Rubens

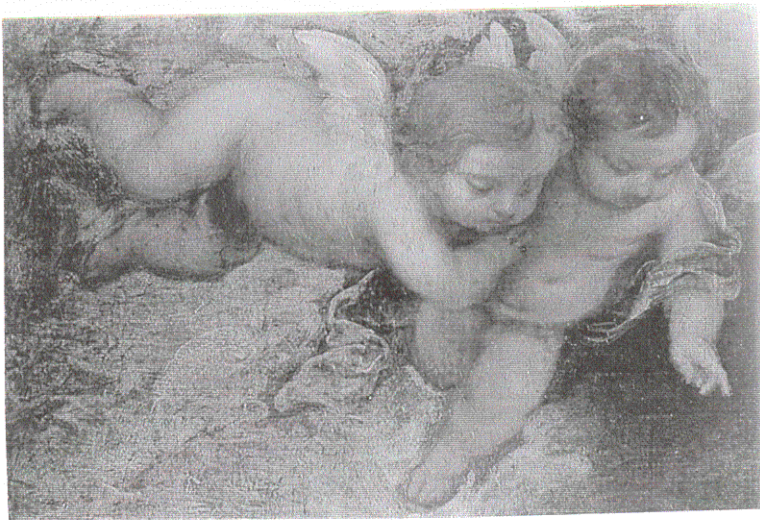


Fig. 295 Bartolomé Esteban Murillo, San José con el Niño, Leningrado, Ermitage, detalle



Fig. 296 J. Witdoeck, Adoración de los Reyes, detalle, según composición de Rubens

cantaro bajo el brazo, que en el grabado es un cesto, procede de esta estampa que ofrece a Murillo, además, el detalle de la mirada de la figura compañera o incluso el gracioso motivo de la mujer que en el extremo de la estampa se levanta la toca. Este motivo coqueto y femenino está también presente en otras obras de Murillo como en la Figura femenina de la colección Carras de Londres o en el Grupo familiar del Museo Forth Worth de Dallas⁶⁵⁰.

Otra influencia rubeniana en Murillo queda de manifiesto en sus Asunciones, como bien ha puesto de manifiesto Pérez Sánchez⁶⁵¹. Tanto en las obras del maestro como en la de sus seguidores más inmediatos, se evidencia el uso de las Asunciones de Rubens, a través de las estampas de Schelte a Bolswert⁶⁵² (Fig. 292) y Paulus Pontius⁶⁵³ (Fig. 293). Tanto el espíritu ascensional, como la nebulosa vibrante que envuelve a las Asunciones de Murillo son de herencia flamenca. Así es como se descubre al comparar la que se encuentra en el Ermitage (Fig. 294) con la estampa de Schelte à Bolswert sobre la composición de Rubens que se halla en Viena. La actitud de la Virgen con las manos alzadas de la misma manera y el espíritu total de la composición, encuentran el más fiel paralelo en la composición rubeniana. Esta misma estampa fue puesta en relación por Milicua con un anónimo murillesco que se conserva en el Museo Ringling de Sarasota de

⁶⁵⁰ Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Cat. Exp. Focus, Sevilla, p. 63

⁶⁵¹ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit. en De pintura..., 1993, pp. 140-141

⁶⁵² Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 122

⁶⁵³ Ibidem, T.II, lám. 123



Fig. 294 Bartolomé Esteban Murillo, Asunción, Leningrado Museo del Ermitage



Fig. 292 Schelte a Bolswert, Asunción, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 293 Paulus Pontius, Asunción, grabado sobre composición de Rubens

la Asunción de la Virgen⁶⁵⁴. Aquí tanto la actitud de la Virgen como los niños de la gloria han sido copiados con fidelidad por el anónimo discípulo de Murillo.

En la colección Wallace se conserva otra Asunción murillesca que, según Angulo⁶⁵⁵ podría considerarse de Juan Simón Gutiérrez, y que Milicua⁶⁵⁶ relacionó en la parte de los niños con las dos Asunciones de Rubens grabadas por Schelte a Bolswert⁶⁵⁷, y para los apóstoles que aparecen en la parte terrena, con la otra Asunción de Rubens grabada por Paulus Pontius, donde aparecen tanto el sepulcro abierto como los apóstoles y figuras que gesticulan asombrados.

De esta última Asunción, grabada por Pontius, advirtió también Pérez Sánchez⁶⁵⁸ eco en un anónimo murillesco de colección particular de Bilbao. En este caso tanto la Virgen como los Apóstoles salen de la misma estampa, eliminando tan solo algunos elementos para así simplificar la composición.

Siguiendo con el eco rubeniano en Murillo, tenemos que hacer hincapié, en un aspecto fundamental que ya ha sido señalado por otros autores, y es el de que los niños y querubines que aparecen en las obras del pintor sevillano, vienen de Rubens en muchos casos. En este sentido presentamos dos ejemplos bien

⁶⁵⁴ Milicua, J., "Observatorio...", Art. Cit., 1958, Lám. V

⁶⁵⁵ Angulo, D., Murillo y su escuela en colecciones particulares, Sevilla, 1975, p. 8

⁶⁵⁶ Milicua, J., Art. Cit., 1958, p. 14

⁶⁵⁷ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám., 122-124

⁶⁵⁸ Pérez Sánchez, A.E., "Rubens y...", Art. Cit., 1977, p.

interesantes, por la literalidad con que han sido usados⁶⁵⁹.

El primer caso lo tenemos en el San José con el Niño del Ermitage de Leningrado, (Fig. 295) donde se encuentran dos querubines que copian los que están en la parte superior de la Adoración de los Reyes de Rubens de la Galería del Duque de Westminster, y que Murillo conocería por la estampa de J. Witdoeck⁶⁶⁰. (Fig. 296)

En esta ocasión Murillo ha invertido los querubines que se hallan en la estampa para realizar los que aparecen en su composición. Con más variantes, utilizó estos mismo niños en la Sagrada Familia de Chatsworth, Derbyshire. En este caso no invirtió a los personajes, pero cambió sobre todo la actitud del de la derecha.

Como vamos viendo los niños y criaturas juveniles que se advierten en la obra de Murillo, mantienen una clara filiación flamenca, como también ocurre en sus famosos Niños de la Concha del Museo del Prado. Mayer⁶⁶¹ señaló aquí el empleo por parte del pintor sevillano de una composición de Guido Reni de Jesús y San Juanito (Fig. 536), ya que parece evidente que sobre todo la figura del Niño Jesús depende de esta compòsición, aunque es con la pintura perdida de San Juanito y el Niño Jesús del Palacio Real, conocida por la estampa de Manuel Salvador Carmona, con

⁶⁵⁹ Véase en este sentido nuestro trabajo, "De la estampa al lienzo. Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado. Cat. Exp. FOCUS, Sevilla, 1996

⁶⁶⁰ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám., 59

⁶⁶¹ Mayer, A., "Anotaciones al arte y a las obras de Murillo" en Revista Española de Arte, V, 1936, p. 46



Fig. 297 Bartolomé Esteban Murillo, Niños de la Concha, Madrid, Museo del Prado



Fig. 298 Christoffel Jegher, El Niño Jesús y San Juanito, grabado según composición de Rubens



Fig. 299 Bartolomé Esteban Murillo, Huida a Egipto, Detroit, Institute of Art



Fig. 300 Marinus, Huida a Egipto, grabado según composición de Rubens

quien guarda más paralelo la composición de Reni. Pérez Sánchez⁶⁶² por su parte puntualizó que para los Niños de la Concha, Murillo además empleó la estampa de Christoffel Jegher de El Niño Jesús y San Juanito sobre composición de Rubens⁶⁶³ (Fig. 298), tomando de aquí elementos como la actitud e indumentaria de San Juanito. Que Murillo conocía este tipo de composiciones queda demostrado además por el empleo que hace el artista del grabado de Cornellis Galle sobre composición de Rubens del Niño Jesús y San Juanito, variante de la anterior estampa de Jegher, donde los protagonistas se encuentran vestidos y la composición ha sido invertida. Murillo emplea esta estampa para su cuadro de Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo su ropa del Museo de Cincinnati. En esta ocasión, aunque se han transformado los elementos, queda patente que la actitud de Santo Tomás, y sobre todo la del mendigo al que se le da la ropa, se han tomado de la mencionada estampa de Galle.

En la iglesia de San Antón de Sevilla, se conserva un cuadro del Niño Jesús y San Juanito realizado por un seguidor de Murillo, que sin duda debió conocer la estampa de Christoffel Jegher anteriormente comentada, pues sobre todo la figura del Niño Jesús sigue invertida la composición de Rubens, al igual que el cordero y la figura de San Juanito, lo que indica la difusión de los modelos flamencos en el taller del artista.

Pero Murillo utilizó más composiciones de Rubens para sus obras, como demuestra la Huida a Egipto del Palazzo Bianco y del Institute of Arts de Detroit (Fig. 299). Si se compara el

⁶⁶² Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit., en De Pintura y..., Opus Cit., 1993, p. 139

⁶⁶³ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám., 66

borrico de la obra de Murillo, con el que aparece en la composición del mismo asunto de Rubens grabada por Marinus⁶⁶⁴ (Fig. 300), así como el velo de la Virgen y las formas redondeadas y onduladas, observaremos la relación y el componente flamenco que evidente muestra a esta obra.

Por último, y relacionado con Murillo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva su San Agustín lavando los pies de Cristo (Fig. 301). Martín S. Soria⁶⁶⁵ en su artículo pionero, mostró que Murillo utilizó aquí la estampa de Schelte a Bolswert del mismo asunto y perteneciente a una serie de grabados de la vida de San Agustín (Fig. 302). Aunque la composición no es de Rubens, el grabador flamenco si que está relacionado con la obra de aquél. Es indudable que Murillo utilizó la estampa, convirtiendo la composición horizontal en vertical. Varios elementos de la obra de Murillo han sido copiados de la composición de Bolswert como son los zapatos de Cristo, la palangana, el muro del fondo, la librería con la calavera y el árbol de la derecha. Por lo demás las figuras de Cristo y San Agustín, han sido también realizadas inspirándose en la citada estampa. Con respecto a esta composición, es igualmente curiosa la relación establecida por Pérez Sánchez⁶⁶⁶,

⁶⁶⁴ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 61

⁶⁶⁵ Soria, M.S., "Some flemish sources of baroque painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, p. 255. Posteriormente y para la historia del cuadro véase; García-Herreraiz, E., "Murillo: "San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino" en Archivo Español de Arte, 187, 1974, pp. 335-337. Posteriormente del mismo autor; "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies de Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, pp. 107-134. Existe también un opúsculo reciente del mismo autor; Un cuadro de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 1993

⁶⁶⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y...", Art. Cit. en De Pintura y..., Opus Cit., 1993, p. 144



Fig. 301 Bartolomé Esteban Murillo, San Agustín lavando los pies de Cristo, Valencia, Museo de Bellas Artes



Fig. 302 Schelte a Bolswert, San Agustín lavando los pies de Cristo, grabado



Fig. 303 Bartolomé Esteban Murillo, La Cocina de los Angeles, detalle, París, Museo del Louvre



Fig. 304 Pieter Jode II, Rinal y Armida, grabado sobre composición de Van Dyck, detalle

entre la obra de Murillo y el cuadro del genovés Orazio de Ferrari del mismo asunto. La relación probablemente quede explicada, porque ambos artistas se inspiraron en la misma fuente, pero lo cierto es que el paño que lleva San Agustín, encuentra una gran relación con el que aparece en el cuadro del Museo de Valencia, que incluso se hermana con el genovés en colorido, luz y materia pictórica. Es bien sabido que en Sevilla abundaban los lienzos genoveses y que genovés fue uno de los clientes de Murillo; el comerciante Giovanni Bielato.

Otro componente importante para entender el arte de Murillo es el vandiquiano. Palomino en algunas ocasiones le denomina incluso "el Van Dyck español", indicando en otro lugar que emuló a este artista en los retratos y en la dulzura⁶⁶⁷.

De antiguo se nos dice también que fue Pedro de Moya quien transmitió a Murillo los modelos vandiquianos⁶⁶⁸. Pero es interesante apuntar, como hizo Ayala Mallory⁶⁶⁹, que en una obra de juventud de Murillo realizada hacia 1646 La Cocina de los Angeles, conservada en el Museo del Louvre (Fig. 303), Murillo empleó unos querubines que aparecen en el cuadro de Van Dyck Rinaldo y Armida, que el pintor conocería por la estampa de Pieter Jode II que fue abierta en 1644 (Fig. 304).

En este caso es bien interesante como Murillo se olvida de la restante composición y se centra solo en el querubín que aparece a la izquierda, delante de un cofre abierto. El artista

⁶⁶⁷ Angulo sin embargo cree que se ha exagerado la influencia de Van Dyck en Murillo. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1981, T.I, p. 180

⁶⁶⁸ Ceán, J.A., Diccionario, Opus Cit., 1800, T.II, p. 49

⁶⁶⁹ Ayala Mallory, N., "Rubens y Van Dyck...", Art. Cit., 1982, p. 93

ha cambiado algunos elementos, pero tanto la desnudez de la espalda como la cabeza del niño y la mano apoyada son idénticos. Este es un caso bien elocuente para comprobar la celeridad en el empleo de una fuente concreta, toda vez que la obra de Murillo se ejecuta escasamente dos años después de grabada la estampa.

Otro caso de influencia vandiquiana, aunque algo discutida por algunos críticos⁶⁷⁰, es el que muestra el San Agustín del Museo del Prado que relacionó Mayer⁶⁷¹ con el cuadro del mismo asunto de Van Dyck que conserva la iglesia de los agustinos de Amberes. Murillo pudo conocer el cuadro, a través del grabado de Pieter Jode II, ya que lo que hace es invertir el modelo. La relación se mantiene sobre todo en la actitud del santo, que con los brazos abiertos, mira hacia el lugar donde se produce el suceso trascendente.

Pero el eco de Rubens y Van Dyck, se expandió sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII en toda Andalucía. La profusión de las estampas de estos artistas es señalada desde antiguo por Palomino, quien advierte que este hecho "no usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen, es copia de Rubens, o de Van Dyck"⁶⁷². Esto queda atestiguado, por ejemplo, por el inventario de las pinturas que tenía Matheo Alberto Ferrero en 1657 en el que consta un Descendimiento de la cruz "de la estampa

⁶⁷⁰ Angulo por ejemplo piensa que el caso del San Agustín del Museo del Prado, no se relaciona directamente con el de Van Dyck de Amberes. Solo hay una coincidencia temática. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1981, T.I, p. 181

⁶⁷¹ Mayer, A.L., "Anotaciones...", Art. Cit., 1936, p. 46

⁶⁷² Palomino, A., Museo Pictórico..., Opus Cit., Ed. 1947, p. 534

de Bandique"⁶⁷³.

Aparte de las estampas, también los pintores flamencos difundieron con sus obras el colorido y la sensualidad flamenca, contribuyendo así a formar una nueva sensibilidad. En este sentido es bien interesante señalar el juicio del fresquista boloñés Pedro Antonio Dossi, recogido por Jusepe Martínez, diciéndonos: "que dos flamencos de muy mediana esfera..., que todas sus pinturas eran colores vivos y no más..., con esta bagatela habían adquirido grande opinión que en nuestro país no hicieran sombra".

Pero es precisamente en el ámbito granadino donde más se manifiesta esta huella flamenca, como bien puso de manifiesto Orozco Díaz⁶⁷⁴. En Alonso Cano, la Piedad de Van Dyck del Museo de Amberes es la que encontrará eco evidente, como se muestra en la Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto del Museo Cerralbo de Madrid (Fig. 305), que como señaló Wethey ha sido realizada siguiendo el grabado de Schelte a Bolswert⁶⁷⁵ (Fig. 306). Cano solo alteró a la Virgen que en vez de tener los brazos abiertos apoya la mano en su pecho. Esta composición tendría éxito entre los seguidores de Cano, como evidencia la versión reducida de la Iglesia de San José de Granada, firmada y fechada en 1668 por Felipe Gómez de Valencia. En el Museo de Bellas Artes de Granada, se conserva otra versión de la Piedad (Fig. 307) que sigue la estampa de Schelte á Bolswert, obra también cercana a

⁶⁷³ Agulló, M., Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981, p. 182

⁶⁷⁴ Orozco Díaz, E., "La influencia flamenca...", Art. Cit., 1958, pp. 145-150

⁶⁷⁵ Wethey, H.E., Alonso Cano, painter, sculptor, architect, Princeton, 1955 p. 185. Ed. española en Alianza, 1983



Fig. 305 Alonso Cano, Piedad,
Madrid, Museo Cerralbo



Fig. 306 Schelte a Bolswert, Piedad
sobre composición de Van Dyck

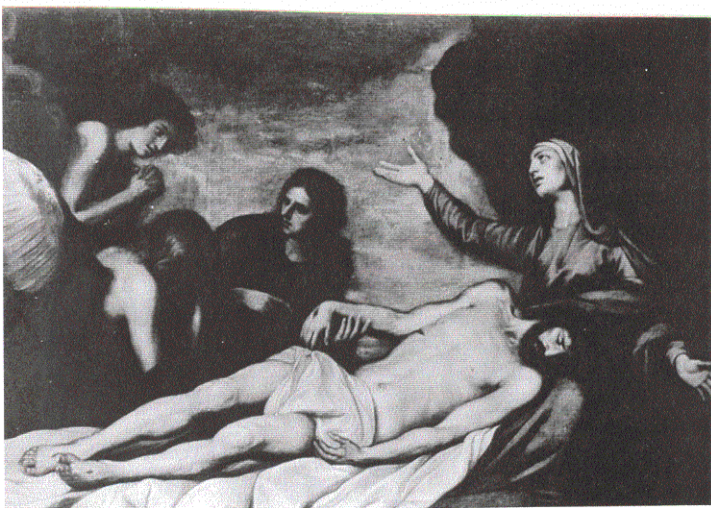


Fig. 307 Gómez de Valencia,
Piedad, Granada, Museo de
Bellas Artes



Fig. 308 Juan de Sevilla, Piedad
Phoenix Museum

Gómez de Valencia⁶⁷⁶. Wetthey cita además otras obras que siguen esta composición localizadas en el seminario de Baeza, en la iglesia parroquial de Alhama de Granada y en la Catedral de Málaga. A ellas nosotros podemos añadir el Cristo muerto del Phoenix Museum, obra cercana a Juan de Sevilla que toma del grabado de Bolswert el cuerpo de Cristo (Fig. 308).

Un seguidor de Alonso Cano realizó la Santa Ana, la Virgen y el niño de la Fundación Miguel Castillejo de Córdoba (Fig. 309), que fue dada a conocer por María Elena Gómez Moreno⁶⁷⁷, siguiendo la Sagrada Familia de Rubens grabada por Schelte a Bolswert⁶⁷⁸ (Fig. 310). El artista elimina de la estampa a San José y vuelve a la Virgen de perfil, siguiendo en los demás elementos a la composición de Rubens.

El citado Juan de Sevilla será el artista que más se interese por introducir en su obra los modelos rubenianos. El mismo Palomino, nos dice de él que "habiendo adquirido unos borroncillos de Rubens de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color (que yo vi en Granada, estando allí el año doce), se aplicó tanto a seguir aquel estilo y buen gusto que, verdaderamente, su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens"⁶⁷⁹.

A estas palabras de Palomino vienen a unirse dos

⁶⁷⁶ Véase reproducida en el catálogo; Pintores granadinos del siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982, cat. 28, pp. 70-71

⁶⁷⁷ Gómez Moreno, M.E., "Pinturas inéditas de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 1948, p. 245. Posteriormente véase reproducida en Moreno Cuadro, F., Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, p. 52

⁶⁷⁸ Rooses, M., Opus cit., lám. 72

⁶⁷⁹ Palomino, A., Opus Cit., ed. 1947, p. 1069



Fig. 309 Alonso Cano, Santa Ana, la Virgen y el Niño, Córdoba, Fundación Castillejo



Fig. 310 Schelte a Bolswert, Santa Ana, la Virgen y el Niño, grabado según composición de Ruben



Fig. 312 Juan de Sevilla, Cena de Emaús, Granada, San Antón



Fig. 311 W. Swanenberg, Cena de Emaús, grabado según composición de Rubens

ejemplos apuntados por Orozco⁶⁸⁰ que demuestran la utilización por Juan de Sevilla de la Cena de Emaús de Rubens que fue grabada por W. Swanenberg⁶⁸¹ (Fig. 311).

En los dos ejemplos conocidos, (Fig. 312) tanto el del Hospital del Refugio, como el del convento de San Antón de Granada, Juan de Sevilla ha utilizado la estampa, siendo más fiel la copia en el último ejemplo y apareciendo en las dos obras, en el extremo izquierdo del lienzo, la cabeza de un personaje que se relaciona con el autorretrato del pintor. Diferente también con respecto a su modelo rubeniano es el modo en como Cristo parte el pan, ya que en las obras de Sevilla, Cristo está con una mano bendiciendo y con la otra sosteniendo el pan. La iluminación de las dos obras, sin embargo, sí que encuentra relación con los toques claros que aparecen en la estampa, principalmente en la figura de Cristo y en la mesa que centra la composición.

Otro discípulo de Alonso Cano, Pedro Atanasio de Bocanegra, se sintió también atraído por las composiciones rubenianas y por el colorido de Van Dyck, como ya indicó Ceán⁶⁸². Es en su Retorno de la Huida a Egipto de la iglesia de San Juan de Dios de Granada⁶⁸³ (Fig. 313) donde el pintor utiliza la famosa estampa de Luc Vosterman⁶⁸⁴ sobre composición de Rubens del mismo asunto (Fig. 314) como ya ha sido señalado⁶⁸⁵. Apenas existe

⁶⁸⁰ Orozco Díaz, E., Art, Cit., 1958, pp. 148-149

⁶⁸¹ Rooses, M., Opus cit., lám. 91

⁶⁸² Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario..., Opus Cit., 1800, T.I, p. 152

⁶⁸³ Orozco Díaz, E., Pedro Atanasio de Bocanegra, Granada, 1937, p. 83, cat. 11

⁶⁸⁴ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 64

⁶⁸⁵ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977, p. 93



Fig. 313 Pedro Atanasio Bocanegra
Retorno de la Huida a Egipto,
Granada, San Juan de Dios



Fig. 314 Luc Vosterman, Retorno de la Huida a Egipto, grabado según composición de Rubens



Fig. 315 Juan Leandro de la Fuente, Inmaculada, Granada, Museo de Bellas Artes



Fig. 316 Schelte a Bolswert, Inmaculada, grabado según composición de Rubens

variación entre el modelo y la obra de Bocanegra, que tan solo sufre alteración en los angelillos volanderos que están a la izquierda. Más adelante y al estudiar los anónimos, veremos lo utilizada que sería esta estampa.

De otro granadino, Juan Leandro de la Fuente, activo hacia 1630-40 y por lo tanto de la generación anterior a los discípulos de Cano, se considera una Inmaculada Concepción con niño en el Museo de Granada (Fig. 315), que copia a la letra la composición de Rubens que fue abierta por Schelte á Bolswert⁶⁸⁶ (Fig. 316), como también señaló Pérez Sánchez⁶⁸⁷. La única diferencia está en los querubines que aparecen en el rompimiento de gloria que no se hallan en el grabado. De esta misma estampa hemos localizado otra copia que compareció en subasta pública⁶⁸⁸. Esta obra de algún anónimo parece vincularse más con el mundo sevillano, y en ella se observan algunas variaciones en la trasposición de la composición rubeniana, como la inversión del asunto y el tono más andaluz que presenta la obra.

Pero quizás sea la serie de El Triunfo de la Eucaristía cuyos tapices se realizaron según diseño de Rubens para las Descalzas Reales de Madrid⁶⁸⁹, las composiciones que más eco encontraron en los pintores andaluces y en el resto de España. El Museo del Prado conserva los bocetos pintados sobre tabla que fueron adquiridos por Carlos II en la almoneda del Marqués de Eliche. Estas composiciones fueron

⁶⁸⁶ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 45

⁶⁸⁷ Ibidem, p. 91

⁶⁸⁸ Sotheby's 18 de mayo de 1993, cat. 20

⁶⁸⁹ Tormo, E., En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La apoteosis eucarística de Rubens, Madrid, 1945

grabadas desde muy pronto por Nicolas Lawers⁶⁹⁰ (Fig. 318) y Schelte á Bolswert (Fig. 319) facilitando así la difusión de los modelos y la utilización de los mismos por los pintores provinciales, como también ha sido estudiado⁶⁹¹. En Jaén por ejemplo destaca la copia del Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía y la ciencia que realizó Ambrosio de Valois en el ático del retablo de la Descalzas, invirtiendo la conocida estampa de Nicolás Lawers.⁶⁹²

En Granada sabemos que tanto el pintor José Risueño en la Catedral y Palacio Arzobispal como Domingo Chavarito en la iglesia de la Magdalena, utilizaron estas composiciones.

Risueño parece ser que realizó, por encargo del Obispo Ascargorta, cinco grandes lienzos de los triunfos de la iglesia que copiaban las composiciones de Rubens que ahora estudiamos. Según Sánchez-Mesa⁶⁹³ es probable que el propio obispo proporcionara a Risueño los grabados de Lawers y Schelte á Bolswert. La serie se distribuye entre el Palacio Arzobispal: Santa Clara entre los Doctores de la Iglesia, La Eucaristía y los evangelistas y la Catedral de Granada: El Triunfo de la iglesia, Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría y Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía. Las obras copian las composiciones de Rubens, prescindiendo del enmarque

⁶⁹⁰ Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 13-14-15

⁶⁹¹ Para el eco de las estampas del Triunfo de la Eucaristía, véase; Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977. En Valladolid se conoce la serie de Bartolomé Santos conservada hoy en la iglesia de San Miguel. Cfr. Valdivieso González, E., La Pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971, pp. 174-176 y 295-296

⁶⁹² Rooses, M., Opus cit., T.I, lám. 14

⁶⁹³ Sánchez-Mesa Martín, D., José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732), Granada, 1972, p. 248

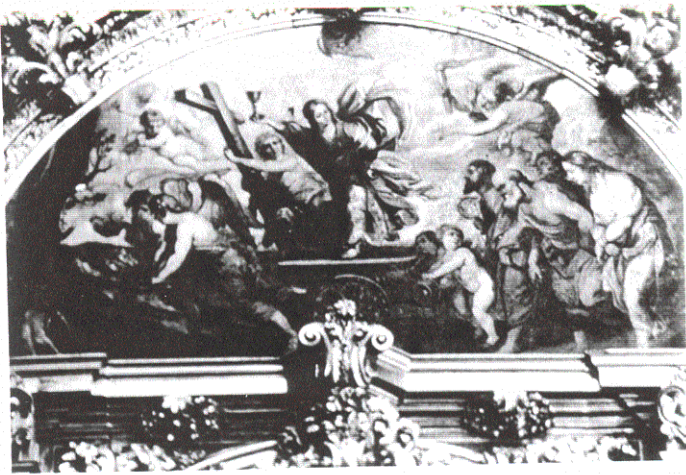


Fig. 318b Chavarito, Triunfo de la Eucaristía sobre las Ciencias, Granada, La Magdalena

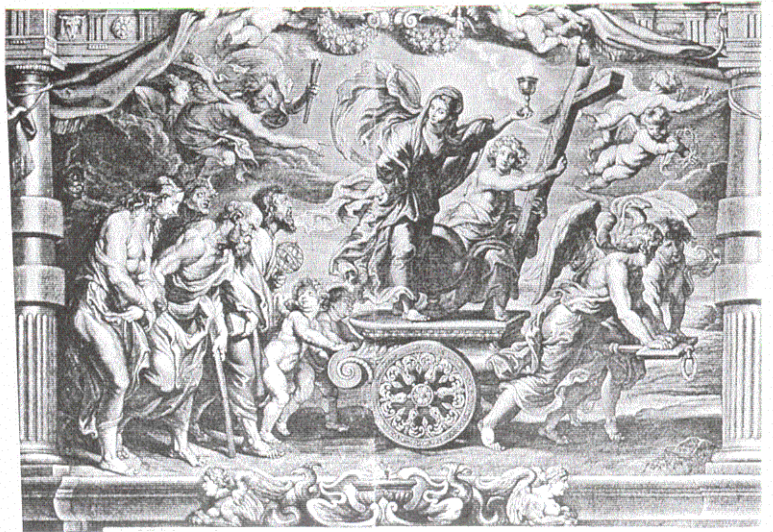


Fig. 318a Nicolas Lawers, Triunfo de la Eucaristía sobre las Ciencias, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 319a Chavarito, Triunfo de la Eucaristía y la Iglesia, Granada La Magdalena



Fig. 319 Nicolas Lawers, Triunfo de la Eucaristía y la Iglesia, grabado sobre composición de Rubens

arquitectónico, de las guirnaldas y ángeles que aparecen en el modelo rubeniano, lo que hace que se centre mucho más la atención en los grupos que protagonizan las escenas, observándose también diferencia en los tipos físicos de los personajes que han sido transformados, así como en el colorido diferente por completo al de los tapices y tablas del Prado, debido a que han sido utilizadas las estampas citadas como elemento de trabajo.

Posteriormente Chavarito, discípulo de Risueño, realizó para la iglesia de la Magdalena de Granada⁶⁹⁴ el Triunfo de la Eucaristía sobre la filosofía y el Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría. Como su maestro, utilizó el gran arco de medio punto como encuadramiento para las escenas, que también prescinden de los elementos arquitectónicos, así como guirnaldas y putti que aparecían en los modelos rubenianos. Es muy probable que Chavarito copiara las composiciones de Risueño o que fuera su maestro el que le suministrara las estampas.

Pero también Van Dyck sería objeto de atención y copia por parte de Risueño, tal y como se evidencia en la Coronación de Santa Rosalía de la Catedral de Granada⁶⁹⁵, (Fig. 319b-c) obra que copia el lienzo de Van Dyck del Museo de Viena, a través de la estampa de Paulus Pontius, ya que la composición está invertida.

En Málaga sería Miguel Manrique quien introdujera las formas flamencas. Tras formarse en Flandes y familiarizarse con

⁶⁹⁴ Calvo Castellón, A., "Chavarito un pintor granadino 1662-1751" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, 1975, pp. 273-278. Posteriormente del mismo autor; "Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens" en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Universidad de Granada, 1979, vol. I, pp. 229-235

⁶⁹⁵ Sánchez-Mesa Martín, D., Opus Cit, 1972, p. 281



Fig. 319b Risueño, Coronación de Santa Rosalía, Granada, Catedral



Fig. 319c Coronación de Santa Rosalía, grabado sobre composición de Van Dyck

la obra de Rubens, dejó en Málaga huella de los modelos rubenianos y vandiquianos. En la Catedral de esta ciudad se conserva una Cena en casa del fariseo (Fig. 320) que sigue con pequeñas variantes la estampa de M. Natalis⁶⁹⁶ sobre composición del cuadro de Rubens que se conserva en Leningrado⁶⁹⁷ (Fig. 321).

De Van Dyck el eco se halla en el Llanto sobre Cristo muerto de la Catedral de Málaga, que ha utilizado la obra del mismo tema del artista, que se encuentra en el Museo de Amberes y conocida a través de la estampa de Paulus Pontius. Manrique sigue el modelo tomando el cuerpo de Cristo muerto, pero cambia los demás elementos de la obra de Van Dyck.

Dentro de la pintura cordobesa del siglo XVII, es sin duda alguna Fray Juan del Santísimo Sacramento el artista que más utilizó las composiciones de Rubens y en algunos casos de Van Dyck. Angulo⁶⁹⁸ ya señaló que en el cuadro del Crucifijo con un santo carmelita, que será San Juan de la Cruz, del que existe otro ejemplar con figuras de medio cuerpo en el Museo de Córdoba, el artista sigue con ligeras variantes una estampa del Crucifijo con San Francisco según la composición de Van Dyck en Dendermonde.

Pero donde hemos hallado más huella de Rubens es en el conjunto de San Cayetano de Córdoba, que a pesar de haber sido estudiado de reciente, no se ha advertido su dependencia con el mundo rubeniano⁶⁹⁹. No existe la menor duda de que Fray Juan del

⁶⁹⁶ Rooses, M., T.II, lám. 86

⁶⁹⁷ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977, p. 92

⁶⁹⁸ Angulo Iñiguez, D., Pintura del siglo XVII en "Ars Hispaniae", vol. XV, Madrid, 1971, p. 266

⁶⁹⁹ Recientemente los lienzos de Fray Juan del Santísimo Sacramento, han sido estudiados en Moreno Cuadro, F., Iconografía



Fig. 320 Miguel Manrique, Cena en casa del Fariseo, Málaga, Catedral



Fig. 321 M. Natalis, Cena en casa del Fariseo, grabado según composición de Rubens



Fig. 322 Santísimo Sacramento, Nacimiento, Córdoba, San Cayetano



Fig. 323 Schelte a Bolswert, Nacimiento, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 324 Santísimo Sacramento,
Adoración de los Reyes, Córdoba, San
Cayetano



Fig. 325 Schelte a Bolswert,
Adoración de los Reyes, grabado
sobre composición de Rubens



Fig. 326 Santísimo Sacramento,
El retorno de la Huida a Egipto,
Córdoba, San Cayetano



Fig. 327 Luc Vosterman, El retorno
de la Huida a Egipto, grabado

Santísimo Sacramento⁷⁰⁰ realizó todas las escenas siguiendo las estampas sobre composición de Rubens. La Última Cena, fue realizada siguiendo el grabado de Boece a Boslwert⁷⁰¹, ya comentado a propósito de Murillo. El Nacimiento (Fig. 322-323) y La Adoración de los Reyes (Fig. 324-325) según las estampas de Schelte á Boslwert⁷⁰², -la última estampa sigue el modelo del cuadro que se encuentra en el Louvre- y El retorno de la Huida a Egipto según la estampa de Luc Vosterman⁷⁰³ (Fig. 326-327), a la que se le añade el querubín que acerca los dátiles. Son copias tan literales que apenas merecen comentario; tan solo indicar la evidente sequedad y aspereza de las obras en relación a su modelo originario que queda aquí completamente desvirtuado en una copia en clave provincial de manifiesta pobreza técnica.

Finalmente señalaremos como Juan de Valdés Leal también se inclinó a tomar elementos y formas de los modelos flamencos rubenianos, contribuyendo estos también a fomentar su estilo suelto y dinámico. Mayer⁷⁰⁴ señaló como para la realización de los aguafuertes del libro de Torre Farfán de la Canonización de San Fernando de 1671 y 1672, Valdés se inspiró probablemente en la serie de estampas de Theodor van Tulden con la Coronación festiva

de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, pp. 91-116-132-139. En esta obra no se alude en ningún momento a la evidente dependencia Rubeniana.

⁷⁰⁰ No existe hasta ahora ningún estudio sobre este artista (1611-1680) que antes de entrar en religión se llamó Juan de Guzmán. Fue discípulo de Bernabé Jiménez de Illescas. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Opus Cit., 1971

⁷⁰¹ Rooses, M., Opus cit., T.II, lám. 91

⁷⁰² Ibidem, T.I, lám 50-55

⁷⁰³ Rooses, M., Opus cit., lám. 64

⁷⁰⁴ Mayer, A.L., Historia de la pintura española, Madrid, 1947, p. 377

de Rubens en el fastuoso libro en honor de la entrada del Infante Fernando en Amberes⁷⁰⁵ de 1642, que sabemos que conocía pues aparece abierto en el lienzo de la Caridad, In icto Oculi.

También Valdés Leal en su Sagrada Familia recientemente adquirida por el Museo de Córdoba (Fig. 328), utilizó la estampa de Schelte á Bolswert⁷⁰⁶ de la Trinidad en la tierra (Fig. 329) sobre composición de Rubens para realizar la figura del Niño Jesús, ya que ambas figuras guardan una estrecha relación sobre todo en el modo en como la Virgen coge la mano del Niño Jesús. Aunque es preciso decir que esta utilización es más libre.

Un último bloque de la huella de Rubens se nos presenta en la gran cantidad de obras anónimas que por toda Andalucía siguen literalmente las composiciones del pintor flamenco. Aquí son tan abundantes los ejemplos que preferimos centrarnos en los más significativos.

Las estampas que más prefirieron los artistas fueron las que transmitían las composiciones de Las Asunciones que son utilizadas generalmente de manera completa o fragmentaria, introduciendo solo el modelo de la Virgen en sus diferentes versiones. A veces es frecuente encontrar que la estampa ha sido invertida en su trasposición al lienzo. En esto ya citamos el protagonismo que tuvieron las estampas "piratas", ya que no todas las estampas utilizadas eran las salidas de las prensas que Rubens supervisaba y el comercio de estampas clandestinas fue inmenso y estas precisamente eran las que mostraban el modelo ya invertido con respecto a la estampa matriz, y por lo tanto iguales al original pintado.

⁷⁰⁵ Rooses, M., T. III, lám. 246

⁷⁰⁶ Rooses, M., T.I, lám., 65



Fig. 328 Valdés Leal, Sagrada Familia, Córdoba, Museo de Bellas Artes



Fig. 329 Schelte a Bolswert, Sagrada Familia, grabado sobre composición de Rubens



Fig. 331 Anónimo murillesco, Asunción de la Virgen, colección particular



Fig. 332 Anónimo, Asunción, Granada Albolote

En la catedral de Jaén, en la capilla de San Fernando, hay un retablo que en el ático presenta una Asunción de la Virgen⁷⁰⁷ que copia parte de la Asunción de Schelte á Bolswert con el modelo de la Virgen invertido. La parte terrena de los apóstoles ha sido suprimida para incorporar un paisaje de la vida de San Fernando. Este colage de elementos rubenianos es el que colabora en dar a las composiciones un tono dinámico y flotante.

El juego de introducir los diferentes angelillos procedentes de las Asunciones de Rubens, es el que se aprecia en la anónima Coronación de la Virgen del Museo de Córdoba (Fig. 330), donde los tres ángeles de primer término han sido realizados siguiendo los que aparecen en la estampa de Schelte á Bolswert en la parte izquierda. En otra Coronación de la Virgen de colección particular, que ha sido relacionada absurdamente con Agustín del Castillo, se aprecia en la nebulosa inferior, la totalidad de los angelillos que aparecen en la citada estampa y que como precisó Milicua, y ya hemos visto, también fue utilizada por Zurbarán para los angelillos de su Apoteosis de San Jerónimo.

Otro anónimo murillesco con ecos rubenianos se halla en una colección particular de Bilbao (Fig. 331). Esta vez se utiliza el grabado de Paul Pontius pero en formato horizontal, aislando algunos elementos como los querubines y clarificando aún más el protagonismo de la Virgen que ya fue comentado al hablar de Rubens. En la iglesia parroquial de Albolote (Granada) se conserva una Asunción (Fig. 332) que utiliza el grabado de Schelte á Bolswert suprimiendo a los apóstoles para realizar a los querubines. La Virgen está sacada nuevamente de otro grabado de Paul Pontius al que se le añade la Santísima Trinidad.

⁷⁰⁷ Foto Mas serie G/n. 35827

La Epifanía de la antigua colección Saltillo, obra de un anónimo murillesco, fue puesta en relación por Pérez Sánchez⁷⁰⁸ con el modelo de Rubens del Museo de Lyon, composición que fue abierta por Luc Vosterman y en la que han sido alterados algunos elementos que aparecen en la composición, sobre todo el rey que aparece representado de tres cuartos y apoya su codo sobre la cintura bajo la túnica.

También la Trinidad en la tierra grabada por Schelte á Bolswert (Fig. 333) fue empleada en Sevilla como se evidencia en la Sagrada Familia anónima que se halla en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla (Fig. 334), donde lo único que se altera es el Dios Padre en su vestimenta.

Otro de los grabados que se interpretarán en la pintura sevillana de la segunda mitad del XVII será el de Cornellis Galle II, sobre composición de Rubens de San Juanito y el niño Jesús, pues se empleó por ejemplo en la obra anónima que se encuentra en la Sacristía de la iglesia de Santa María de Ecija, arriba de la cajonería⁷⁰⁹. Quizás sea esta una de las interpretaciones más fieles de la estampa que Murillo supo habilmente utilizar y combinar con otra de Guido Reni como ya vimos en su momento.

Asimismo algunas de las Santas tan frecuentes en la pintura sevillana de la segunda mitad del XVII, han sido realizadas siguiendo los modelos rubenianos, como es el caso de la Santa Apolonia del Hospital de la Sangre de Sevilla⁷¹⁰ (Fig. 335), que utiliza para su composición a la Santa Catalina de

⁷⁰⁸ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1977

⁷⁰⁹ Véase reproducida en la Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981, p. 399

⁷¹⁰ Foto Mas C 85658



Fig. 334 Anónimo, Trinidad en la tierra, San Ildefonso, Sevilla



Fig. 333 Schelte a Bolswert, Trinidad en la tierra, grabado según composición de Rubens



Fig. 335 Anónimo sevillano, Santa Apolonia, Sevilla, Hospital de la Sangre



Fig. 336 Schelte a Bolswert, Santa Catalina, grabado según composición de Rubens

Rubens grabada por Schelte á Bolswert⁷¹¹ (Fig. 336). La diferencia estriba tan solo en el recamado y dibujo del ropaje de primer término, que si bien se realiza en los mismos espacios utiliza un diseño diferente.

Este mismo modelo de Santa Catalina sería recurrente en la Sevilla del momento, pues la misma santa que pasó por el mercado madrileño⁷¹² y formó parte de la colección Domínguez, también utiliza esta estampa pero invertida, esquematizando los pliegues que se advierten en el modelo rubeniano y situando una graciosa flor en el pelo de la Santa.

Con todos estos ejemplos evidenciamos la gran importancia que las composiciones de Rubens tuvieron en la pintura andaluza, principalmente a partir de 1630 y durante toda la segunda mitad del XVII. Los modelos del gran maestro flamenco, supieron orientar los derroteros de la pintura española hacia un mayor dinamismo y exhuberancia, rompiendo con los esquemas propios del primer naturalismo que se apoyaba en Durero, Cort, Goltzius y Spranger, como antes hemos visto. Queda claro también que cuanto más alejados estamos de los focos creadores, la copia es más tosca y sobre todo el plagio llega a ser total. El caso de los maestros provinciales puede ser revelador para comprobar como la carencia de colecciones importantes de pintura, obliga al artista a utilizar las estampas copiándolas con fidelidad, y es fácil advertir como el deseo de un nuevo tono más triunfal en las composiciones piadosas impuesto por la propia clientela y los comitentes, conocedores quizás del nuevo lenguaje que inundaba

⁷¹¹ Rooses, M., T.II, lám. 140

⁷¹² Subastas Durán 19 de Enero de 1972, Cat. D, n. 106, lám. II

a la pintura española progresivamente, encuentra en estas estampas del círculo rubeniano un buen vehículo, aunque a veces la modestia del pintor no sea capaz de conseguir la opulencia y vivacidad de los modelos pintados que inspiraron las estampas.

II.6 Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses

Otros grabadores alemanes, flamencos y holandeses

Junto al análisis específico que hemos realizado sobre la utilización de los grabadores nórdicos más representativos de los siglos XVI y XVII, recogemos ahora una serie de ejemplos bien significativos, que completan, a manera de apéndice, las fuentes más usuales utilizadas por los pintores andaluces del siglo XVII.

Preferimos agrupar aquí los aportes, -puntuales en algunas ocasiones, más reiterativos en otras-, de determinadas estampas o de determinado grabador, lo que nos hace concluir desde luego que el caudal flamenco fue muchísimo más utilizado que el alemán, francés e incluso que el italiano, como más adelante veremos.

Esta preferencia por lo flamenco -evidente como hemos dicho en la pintura andaluza del XVII- puede tener también relación con el mayor carácter devoto, dramático y teatral de la pintura flamenca, tal y como nos deja bien claro Miguel Angel en sus diálogos con Francisco de Holanda, diferenciando la supremacía de la pintura italiana muy por encima del carácter puramente devocional de la flamenca y destinada a una clientela menos exigente y poco preparada culturalmente:

"La Pintura de Flandes -respondió de espacio el Pintor- satisfará señora generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la cual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas. Esto, no por el vigor y bondad de la tal pintura, sino por la bondad de aquel tal devoto. A mujeres

parecerá bien, principalmente a las muy viejas y muy mozas, y ansimismo a frailes y monjas, y a algunos caballeros desmúsicos de la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, o cosas que os alegren, o de que no podáis decir mal, así como Santos y Profetas. El su pintar es trapos, mazonerías, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes a que ellos llaman payságenes, y muchas figuras acia cá, y muchas acia acullá; y todo esto, aunque parece bien a algunos ojos, en la verdad está hecho sin razón y sin arte, sin simetría, ni proporción, sin advertencia de escoger y sin desembarazo y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio; y con todo, en otra parte se pinta peor que en Flandes. No digo tanto mal de la Pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque quiere hacer tanta cosa bien (cada una de las cuales sólo bastaba por muy grande) que no hace ninguna bien. Solamente a las obras que se hacen en Italia podemos llamar casi verdadera pintura; y por eso, a la buena llamamos italiana; y cuando en otra tierra así se hiciese, de aquella tierra o provincia le daríamos el nombre; y la buena de esta no hay cosa más noble ni devota."⁷¹³

Por lo que respecta al caso de los alemanes, tan sólo en el caso de Alberto Durero, ya tratado monográficamente en un capítulo, se puede hablar de la presencia importante de un maestro alemán por lo menos en la primera mitad del siglo XVII.

De otros artistas germánicos del siglo XVI, es curioso ver el eco que tuvo la obra de Hans Schäufolein (1483-1538/40), grabador especialmente dedicado a la Xilografía, discípulo de

⁷¹³ Holanda, F., De la Pintura antigua, 1548, Ed. Madrid, 1921, p. 153-154. La primera traducción en castellano fue realizada por Manuel Denis, 1563. El más completo estudio y edición crítica es la de Angel González, Lisboa, 1983

Durero y que destacó también en el campo de la ilustración de libros.

Su especial atención al campo de la estampación de naipes, hizo que sus personajes fueran modelo predilecto para ciertos tipos de Zurbarán, realizados a veces como si fueran Reyes de baraja, en el caso que nos ocupa alemana. Como veremos más adelante este tipo de personajes de figura entera, generalmente aislada, con un paisaje al fondo, repiten modelos que hemos localizado en estampas sobre todo flamencas y hacen claro, como analiza Pérez Sánchez, que, en Zurbarán sean: "Los cuerpos de sus personajes, yertos maniquies que repiten con rigidez de palo gestos aprendidos, teatrales convencionalismos que saben casi siempre a cosa ya vista"⁷¹⁴.

Estos convencionalismos, que advertimos en las estampas flamencas y alemanas hacen que sus personajes sean, efectivamente, como maniquies que articulan sus gestos a conveniencia del autor, del asunto y sobre todo de la demanda de la clientela, en el caso de Zurbarán americana, ya que este mercado prefería figuras aisladas que cumplieran la función religiosa a bajo coste.

Este ejemplo de rigidez y estatismo se advierte en la estampa del naipе de baraja del palo de corazones del alemán anteriormente citado Hans Schäufelein (Fig. 337) realizado en 1535⁷¹⁵ y que Zurbarán toma como fuente para su David de colección

⁷¹⁴ Pérez Sánchez, A.E., "Torpeza y humildad de Zurbarán" en Goya, 1965, p. 267

⁷¹⁵ Geisberg, M., The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550, New York, 1974, T. III, p. 1065

particular⁷¹⁶ (Fig. 338). En esta ocasión el pintor de Fuente de Cantos copia la parte inferior de la figura a partir de la cintura, siendo literal el motivo del lazo de la pierna derecha, así como la izquierda que en el grabado se apoya en un corazón que Zurbarán transforma en la cabeza de Goliat. En esta ocasión el artista sabe evitar la sequedad de la estampa, dotándola de una mayor vida.

Sorprende el delicado semblante, la suavidad y riqueza de los plegados, así como la manera en como se transforma el sombrero y sobre todo el cuello de la camisa que se trasnforma en un elegante juego de borlas y caireles.

Este naípe utilizado, de baraja alemana de hacia 1535 y perteneciente a un conjunto de 48 cartas, nos mueve a investigar más sobre esta relación, sobre todo por ser un elemento de fácil transmisión y difusión en la Sevilla cosmopolita del momento, donde pudo haberla conseguido de algún mercader extranjero. Así no parece raro que otros muchos personajes zurbaranescos estén inspirados en cartas, merced a su similitud en gestos y movimientos.

Parece evidente que el origen de los Naipes es árabe⁷¹⁷, concretamente de los Naib y que esta herencia morisca se mantiene sobre todo en la baraja francesa en los siglos XIV y XV en motivos y trajes, además durante siglos variaron sin cesar los nombres de los personajes representados en las cartas y aparecen

⁷¹⁶ Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 363

⁷¹⁷ Lacroix, P., Les Arts au moyen age et a la époque de la Renaissance, París, 1869. APUD, Janer, F., "Naipes o cartas de jugar y dados antiguos con referencia a los juegos del Museo Arqueológico Nacional" en Museo español de antigüedades, T. III, 1874, pp. 43-63

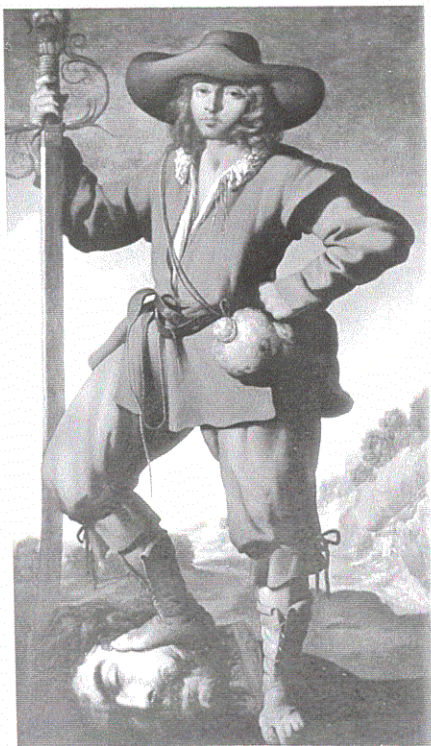


Fig. 338 Zurbarán, David, Nueva York, Colección particular



Fig. 337 Hans Schaufelein, Naïpe de corazones, grabado perteneciente a una baraja de cartas alemana



Fig. 339 Zurbarán, Santa Margarita, Londres, National Gallery



Fig. 340 Hans Springinklee, Santa Margarita, grabado perteneciente al Hortulus Animae

reyes, pajes y reinas con nombres. Así en Francia en cartas del reinado de Luis XII se llama Carlos al rey de Corazón, César al rey de Oros, Artus al rey de Bastos y David al rey de Espadas y no hemos de olvidar que el David de Zurbarán copiado del Naípe alemán se apoya en una espada. A la reina de Corazones se le llama Elena, a la de Oros Judic, la de Bastos Raquel y la de Espadas "Persabea", que debería ser, sin duda Bethsabea y remite sin duda, también a la historia de David.

Durante el reinado de Enrique III de Francia, los fabricantes de cartas vistieron a sus personajes con los atuendos que usaban las damas y caballeros de la corte, si bien exagerándolos o mejor dicho ridiculizándolos. Los Reyes llevan la barba terminada en punta, sombrero de plumas, justillo o jubón acuchillado, las reinas llevan los peinados de la época y los corpiños y verdugados que usaban las damas más elegantes.

Todo esto que citamos íntegramente del estudio de P. Lacroix, nos hace intuir posibles relaciones y modelos también para las santas zurbaranescas que por otra parte siguen también composiciones de xilografías alemanas como las del alemán Hans Springinklee (1495-después de 1522) discípulo de Durero.

Orozco Díaz⁷¹⁸ analizó estas Santas en relación a la exaltación del yo, el ansia de eternizarse y a la forma rebuscada de la espiritualidad barroca, eran pues para este autor retratos a lo divino. Para Soria⁷¹⁹ sin embargo, las Santas en modo alguno vestían atuendos contemporáneos, citando su relación con modelos grabados de Pieter de Baillin para la configuración de sus

⁷¹⁸ Orozco Díaz, E., "Retratos a lo divino" en Temas del Barroco de poesía y pintura, Granada, 1989, pp. 31-35

⁷¹⁹ Soria, M.S., "Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, 1948, XXX, p. 256

Santas, en especial la Santa Casilda del Prado, que ya analizamos en relación con el Arco de Maximiliano de Durero (Fig. 31-32).

Retomando el influjo que proponíamos a propósito de las xilografías del alemán Springinklee y las santas zurbaranescas nada más evidente que el paralelo existente entre la Santa Margarita de Zurbarán de la National Gallery de Londres (Fig. 339) y la santa del mismo nombre perteneciente al Hortulus Animae del citado grabador⁷²⁰ (Fig. 340). El pintor invierte la estampa y la utiliza para siluetear el modelo de la Santa, además de colocar el brazo de idéntica manera. Otra relación esta vez fidelísima, es la que apreciamos en la boca abierta y la lengua del dragón, además de en la manera de plegar la saya y caer ésta en forma recta.

Pero volviendo a Schäufoelein en 1507 abrió una composición de Cristo con la cruz auestas camino del Calvario⁷²¹ (Fig. 341) que sería muy empleada en la Sevilla del XVI y XVII para la configuración de este tema.

Quien primeramente siguió esta composición debió ser Luis de Vargas en su obra del mismo asunto realizada para las gradas de la Catedral de Sevilla y que aún hoy se conserva en el mismo hueco tras una reja, totalmente repintada y en muy mal estado de conservación a causa del lugar que ocupa.

Sabemos que esta obra es de Luis de Vargas, entre otras cosas porque en una tabla de Pacheco firmada y fechada en 1589, actualmente en paradero desconocido⁷²², en el reverso figuraba la

⁷²⁰ Bartsch, A., The Illustrated..., T. VII, New York, 1980, p.111

⁷²¹ Geisberg, M., Opus Cit., T.III, p. 992

⁷²² Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, Sevilla, 1985, p. 75, Cat. 127

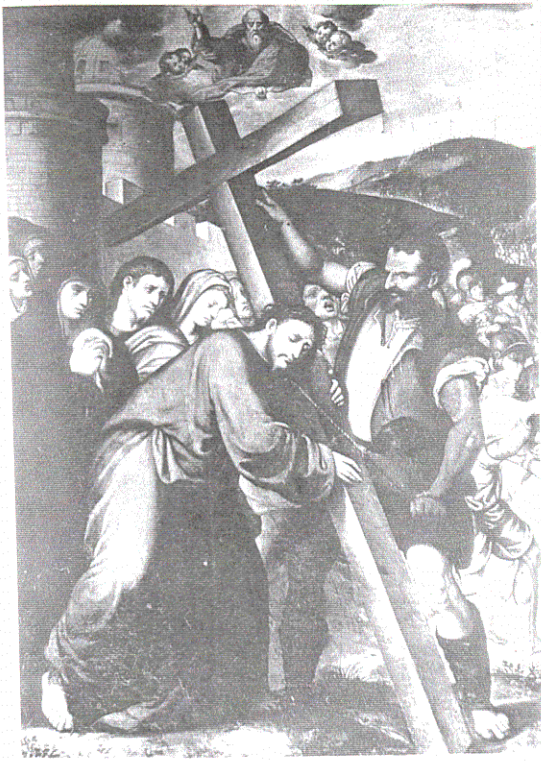


Fig. 342 Francisco Pacheco, Cristo camino del Calvario, Colección particular



Fig. 341 Hans Schaufelein, Cristo con la cruz auestas, grabado



Fig.343 Anónimo, Cristo camino del Calvario, Sevilla, Iglesia del Patrocinio

inscripción: "Esta pintura es exactamente igual a la obra de Luis de Vargas que se ve en las gradas de la Catedral".

Por lo tanto nos tenemos que conformar con esta obra de Pacheco, (Fig. 342) para ver el modo en como Luis de Vargas alteró la estampa de Schäufelein. La fundamental -en la tabla de Pacheco- es la alteración en el tipo de cruz y en la supresión de la Verónica que aparece en primer término con el paño, además de suprimir el personaje que aparece en la estampa a la izquierda. Por lo demás, con variantes, los tipos encuentran gran parecido con la estampa, sobre todo el grupo de las Marías y San Juan que aparecen a la izquierda.

Esta obra de Pacheco firmada en 1589 es para nosotros de gran importancia ya que está realizada un año después de su trabajo en el retablo de la Virgen de Belén de las Casa Profesa de los Jesuitas, actual Iglesia de la Anunciación de Sevilla, y la grafía del texto de la fecha que aparece en éste retablo "Mense Junii anni 1588" es exactamente la misma que la que aparece en la tabla de 1589.

De la composición de Shäufelein, sobre todo del Cristo con la cruz a cuestras aislado hay bastantes copias, entre ellas la que se encuentra en la iglesia del Patrocinio de Sevilla de 2,05 x 1,48 m., (Fig. 343) lo que nos evidencia que lo más probable es que todos siguieran el modelo de Luis de Vargas tal y como deja clara la inscripción de la obra de Pacheco.

Otro grabador alemán, también seguidor de Durero y que fue empleado por Zurbarán es el artista de la escuela de Nuremberg

Heinrich Aldegrevier (1502-1555-61). Fue Serrera⁷²³ quien puntualizó la relación evidente existente sobre todo entre los Evangelistas que pertenecieron al desaparecido retablo de la Cartuja de Jerez y que actualmente se conservan en el Museo de Cádiz y las estampas del mismo asunto de Aldegrevier, fechadas en 1539⁷²⁴.

Sobre todo la fidelidad es absoluta en el San Juan evangelista (Fig. 344-345) y el San Mateo (Fig. 346-347) ya que, sobre todo en el primero, hasta el tipo físico, actitud y dobleces de su túnica son idénticos. En el plano superior se suprime la Virgen que se se aparece a San Juan en la isla de Patmos y aparece en el grabado. Además se añade un paisaje que está muy en relación con los empleados por Zurbarán en obras como sus Hijos de Jacob.

El otro evangelista, San Mateo, ha sido realizado siguiendo a la estampa en todos sus detalles también incluso en la presencia del ángel que porta una filacteria. Lo curioso es observar como Zurbarán sabe dotar a las telas, personajes y entorno de un mayor naturalismo dando además a los modelos una corporeidad y masividad casi escultórica, cualidad que destaca en la obra del pintor extremeño. Los demás evangelistas San Lucas y San Marcos siguen en menor medida el modelo de Aldegrevier, aunque su posición de tres cuartos es similar en las estampas.

⁷²³ Serrera, J.M., "Influencias de grabados germánicos en la pintura española del del siglo XVII: Aldegrevier y Zurbarán" en I Congreso Español de Historia del Arte, Sección I, Trujillo, 1977. Publicado posteriormente "Aldegrevier y Zurbarán. Los evangelistas del Museo de Bellas Artes de Cádiz" en Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz, 7, 1981, pp. 107-114

⁷²⁴ Hollstein, F.W.H., German Engravings, Etchings and Woodcuts (ca. 1400-1700), Amsterdam, s.a., I, p. 35



Fig. 345 Zurbarán, San Juan Evangelista, Cádiz, Museo de Bellas Artes



Fig. 344 Aldegrevier, San Juan Evangelista, grabado



Fig. 347 Zurbarán, San Mateo, Cádiz, Museo de Bellas Artes



Fig. 346 Aldegrevier, San Mateo, grabado

Como puede observarse el característico pliegue cortante que aparece en el grabado y que es característica propia de las estampas germánicas sobre todo de las xilografías, se convierte en la enérgica línea delimitadora en la obra de Zurbarán.

Entre los discípulos de Zurbarán, también los influjos de las estampas alemanas configuraron los característicos pliegues cortantes de que hemos hablado más arriba. Es el caso por ejemplo del pintor Ignacio de Ries al que recientemente Serrera ha atribuido, cremos que con buen criterio, una Reina de los cielos que pertenece a la Colección del Banco Central Hispano⁷²⁵ (Fig. 348) y que fue analizada en relación a su fuente y huella zurbaranesca por D. Diego Angulo⁷²⁶. La estampa en cuestión fue abierta en 1510 y presenta el monograma M.G. (Fig. 349), probablemente referente a Mathias Grünewald⁷²⁷ (1475-1528). La copia es tan absoluta que Angulo planteaba en su artículo citado hasta que punto podíamos considerar como barrocas las composiciones de nuestros maestros del siglo XVII, toda vez que copiaban composiciones del XVI que en ocasiones como esta, reflejaban un arcaísmo iconográfico anclado en el primer renacimiento, aún tan goticista. La alteración con respecto al modelo tan solo se observa en la corona de la Virgen y en las estrellas, quizás por indicativo del comitente, así como en los rostros de la Virgen, el Niño y los ángeles que son muy semejantes a los que aparecen en las pocas obras conocidas de

⁷²⁵ Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo, Madrid, 1996, p. 58

⁷²⁶ Angulo Iñiguez, D., "Una supuesta composición de Mathias Grünewald y nuestra iconografía barroca" en Archivo Español de Arte, 87, 1948, pp. 255-258

⁷²⁷ Schonberger, The Drawings of Gruenewald, Nueva York, 1949, p. 98



Fig. 348 Ignacio de Ries, Reina de los Cielos, Colección Central Hispano



Fig. 349 Mathias Grunewald?, Virgen con el Niño, grabado



Fig. 350 Zurbarán, La lucha de Hércules con Anteo
Madrid, Museo del Prado



Fig. 351 Hans Sebald Beham, La lucha de Hércules con Anteo, grabado

Ignacio de Ries.

Otro grabador alemán perteneciente a la órbita de Durero y que también sería empleado por Zurbarán es Hans Sebald Beham (1500-1550) tal y como acertó a ver Soria⁷²⁸.

Sus estampas se caracterizan por una gran dignidad de estilo y fuerza de expresión, inspirándose a veces en las formas clásicas de Marcantonio Raimondi. Establecido en Francfort del Mainz a partir de 1540, trabajó junto al grabador alemán Georg Pencz (h.1500-1550)⁷²⁹.

Fueron precisamente las estampas de Beham sobre los Trabajos de Hércules⁷³⁰ las que Zurbarán empleó para su serie del mismo asunto. Anteriormente Soria había propuesto las estampas de Cornelis Cort sobre composición de F. Floris, como posible fuente para los Trabajos de Hércules; la historiografía artística posterior lo ha recogido sin mostrarse crítica en este aspecto, aunque no resultasen enteramente convincentes.

Sin embargo los grabados de Beham que el mismo crítico presentó, fueron sin duda, los utilizados por Zurbarán como vemos en La lucha de Hércules con Anteo (Fig. 350-351) tanto en la disposición de piernas como en los brazos, y lo más importante es que su canon desproporcionado se advierte ya en la estampa. Para la Lucha de Hércules con el león de Nemea (Fig. 352-353),

⁷²⁸ Soria, M.S., "Letters to the Editor" en The Art Bulletin, XXXI, 1949, pp. 74-75 y del mismo autor, "Algunas fuentes de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 112, 1955, pp. 339-340

⁷²⁹ Delen, A.J.J., Histoire de la Gravure. Dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges. Des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle, Paris, 1969, P.I, p. 110. González de Zárate, J.M., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T. I, p. 147

⁷³⁰ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch..., T. VIII, p. 76



Fig. 352 Zurbarán, La lucha de Hércules con el león de Nemea, Madrid, Museo del Prado



Fig. 353 Hans Sebald Beham, La lucha de Hércules con el león de Nemea, grabado



Fig. 354 Zurbarán, Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso, detalle, Madrid, Museo del Prado



Fig. 355 Hans Sebald Beham, centauro de Hércules matando a Neso, grabado, detalle

Zurbarán aprovechó la estampa correspondiente de Beham, aunque invertida, y en el centauro que aparece a la derecha del lienzo en Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso, (Fig. 354) siguió literalmente el centauro que huye en la estampa de Beham de Hércules matando a Neso⁷³¹ (Fig. 355). Estos grabados ofrecen además los modelos de rocas aristadas y misteriosas que aparecen en los restantes lienzos de la serie de Zurbarán.

Pero además de estas fuentes, hemos localizado otras que ya tuvimos ocasión de reseñar⁷³² y que creemos de interés porque también las utilizó Diego Velázquez para su lienzo del Príncipe Baltasar Carlos a caballo del Salón de Reinos.

Lo más llamativo es que Zurbarán y Velázquez debieron inspirarse o al menos manejar la misma fuente: la portada grabada por Schelte a Bolswert (ca. 1586-1659) del libro de Girard Thibault d'Anvers: Academie de l'espée, publicado en 1628 y que versa sobre el manejo de la espada exigible a cualquier caballero⁷³³. Su portada ofrece, a la derecha del título, la figura de Hércules como modelo de príncipes y reyes a los que el libro va dirigido.

⁷³¹ Inexplicablemente en el catálogo de Zurbarán, 1988, Serrera no menciona la evidente relación entre Hércules y Anteo y la estampa de Sebald Beham, en cambio sí menciona la del centauro de La muerte de Hércules, relacionado también por Soria con los grabados de Beham

⁷³² Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, 1995, pp. 87-88. Véase especialmente el capítulo monográfico dedicado a las Fuerzas de Hércules, pp. 84-91 del que utilizamos ahora gran parte de su contenido.

⁷³³ Thibault, G., Academie de l'espée ouse demonstrent par reigles mathematiques sur le fondament d'un cercle mysterieux la theorie et pratique des vrais et iusq'a present in cognus secrets du maniemment des armes a pied a cheval, 1628, Biblioteca Nacional de Madrid, Sign. ER 3099

Es este Hércules el que Zurbarán habría utilizado para realizar el mejor lienzo de la serie, Hércules detiene el curso del río Alfeo. El personaje de la estampa se invierte y de ella procede tanto la actitud como la musculatura y desnudez, así como el semblante barbudo, bien parecido, y la piel de león que cubre su sexo. Más interesante aún es observar cómo en la parte inferior de la estampa, bajo el título, aparecen tres jinetes: el central, en corveta, es el modelo que utiliza Velázquez para su Príncipe Baltasar Carlos a caballo (Fig. 358-359). Para esta obra, Soria apuntó la relación con el grabado de Domitiano de Stradanus⁷³⁴ y recientemente Pérez Sánchez ha señalado la también evidente dependencia del príncipe Baltasar Carlos con respecto al grabado de Tempesta de Enrique IV⁷³⁵. Sin rechazar estas semejanzas que han de ser tomadas en cuenta, pensamos que Velázquez pudo también conocer e inspirarse en el modelo que ahora proponemos. Caballo, botas, espuelas y bandas al vuelo parece que han sido realizadas teniendo presente la estampa del libro de Thibault, así como el sombrero y el sombreado de la mitad del rostro, que son similares en la estampa y en el lienzo. Pero, además de esta obra, Zurbarán podría haberse servido también de los modelos que aparecen en el libro de Thibault, para realizar la indumentaria de los personajes del lienzo de la Defensa de Cádiz (Fig. 360-361-362-363). Los tipos utilizados en el libro como figurines para el manejo de la espada visten las

⁷³⁴ Soria, M.S., "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, lám. IV. Véase también Liedtke, W., The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800, New York, 1989

⁷³⁵ Pérez Sánchez, A.E., "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Vitoria, 1994, p. 68



Fig. 358 Velázquez, Príncipe Baltasar Carlos a caballo, Madrid, Museo del Prado



Fig. 359 Schelte a Bolswert, Jinete en corbета, perteneciente a la portada del libro de Thibault



Fig. 360 Zurbarán, Defensa de Cádiz, Madrid, Museo del Prado, detalle



Fig. 361 Schelte a Bolswert, figuras manejando la espada, grabado perteneciente al libro de Thibault

cuchilladuras, borlas y encajes que aparecen en muchos de los personajes del lienzo, aunque no debe olvidarse tampoco que se trata de trajes habituales en aquel tiempo y que pudieron ser tomados del natural.

Zurbarán y Velázquez, inspirándose en la la misma fuente para dos lienzos pertenecientes al Salón de Reinos, no sólo reafirman su amistad y el intercambio -entre dos pintores que por el mismo tiempo se habían formado en Sevilla-, sino también, quizás, las directrices de Velázquez para el programa iconográfico del Salón de Reinos: El libro editado en 1628 iba destinado "aux Tresauguste, Treshaults, Trespuissants, Tresillustres, Haults, Magnifiques, Empereur, Roys, Princes, Ducs, Comtes, et touts autres seigneurs et nobles fauteurs & Amateurs de la tresnobles science de manier les Armes" y debió sin duda ser conocido y apreciado en los medios de la alta nobleza madrileña.

Era una obra seguramente de gran interés para Velázquez, a juzgar por los libros localizados en su biblioteca, y no sería nada de extraño que pudiera haber pertenecido al propio rey o al Conde-duque de Olivares, y que Velázquez llegara a conocerla y hacerla conocer a su colega.

Pero además Velázquez utilizó como fuente también otra estampa del citado grabador alemán Hans Sebald Beham, tal y como dejó dicho Sánchez Cantón, para la realización de La Venus del espejo⁷³⁶ (Fig. 364). En este caso es la estampa de Juan Crisóstomo tentado, realizada por Beham (Fig. 365) siguiendo el modelo que aparece en la Mujer desnuda de Agostino Veneziano,

⁷³⁶ Sánchez Cantón, F.J., "La Venus del espejo" en Archivo Español de Arte, 1960, pp. 137-148



Fig. 362 Zurbarán, Defensa de Cádiz, Madrid, Museo del Prado, detalle



Fig. 363 Schelte a Bolswert, figurines manejando la espada, grabado perteneciente al libro de Thibault



Fig. 364 Velázquez, La Venus del espejo, Londres, National Gallery



Fig. 365 Hans Sebald Beham, Juan Crisóstomo tentado, grabado

donde se ve a una diosa tendida de espaldas sobre un paño, acodada sobre una piedra, donde aparecen las iniciales A.V. y Cupido. Como advirtió Sánchez Cantón, la composición de Beham ha sido enriquecida y moralizada, ya que en ella se ve en el fondo la presencia de un anciano con barba larga andando a cuatro patas, que ha sido interpretado como Juan Crisóstomo tentado. Posteriormente Theodor de Bry (1561-1623), la insertó en el folio 13 de sus Emblemata secularia saeculi mores experimenta..., publicados en 1596 y 1611. Aparece el anciano, moralizando el tema y Cupido porta un espejo para que se mire Venus, tal y como aparece en la obra de Velázquez. Lo interesante aquí es observar como el genio creador del gran maestro sabe transformar el elemento estampado en valor plástico, realizando uno de los más bellos desnudos de la Historia del Arte, sustituyendo el fondo de paisaje por un interior, y plantando la figura de la Venus de igual manera que en su modelo. Estas mismas fuentes serían utilizadas por otros artistas como Rembrandt en su estampa de 1658 de la Mujer de color de espaldas echada.

Dentro del influjo que ejercieron en Velázquez determinadas composiciones grabadas, no podemos olvidar la pionera fuente aportada por Jamot⁷³⁷ al señalar que para la Rendición de Breda (Fig. 366) Velázquez se inspiró en la xilografía de Abraham y Melchisedec abierta por Bernardo Salomon para una Biblia de Lyon de 1553. En este grabado encontramos dos grupos de figuras distribuidas de forma parecida a como se encuentran las masas en la obra de Velázquez, así como la disposición de las lanzas de

⁷³⁷ Jamot, P., "Shakespeare et Velasquez" en Gazette des Beaux Arts, serie 6, XI, 1934, pp. 122-23. Posteriormente véase Angulo Iñiguez, D., Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros, Sevilla, 1947

la derecha. Posteriormente Soria apuntó otra posible fuente también del mismo tema Abraham y Melchisedec, realizada según composición de Martin de Vos y que se publicó en el Thesaurus sacrarum historicarum de Gerard de Jode en Amberes en 1579. Según Soria⁷³⁸ de esta estampa Velázquez tomó la figura de Abraham para realizar a Justino de Nassau y Melchisedec se relaciona con Don Ambrosio de Espínola.

Pero recientemente⁷³⁹ se ha lanzado una nueva y convincente fuente para esta magistral obra de Velázquez, presente en el libro de Torquato Tasso La Gerusalemme Liberata, Venetia, 1625, p.198, ya que en el canto decimoctavo (Fig. 367) de esta obra se encuentran los modelos bastante fieles de las figuras de D. Justino de Nassau y de D. Ambrosio de Espínola, en las figuras de Rinaldo y Goffredo, quedando en esta obra de 1625 ya consagrado el poderoso gesto de caballeridad que presenta la escena de Velázquez de 1634.

Otro grabador alemán del que hemos hallado ecos más o menos literales de una de sus estampas es Johann Heinrich Löffler⁷⁴⁰. La estampa es una Sagrada Familia o más bien, la Trinidad en la tierra, (Fig. 368) ya que en el rompimiento de gloria aparece la figura del Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo sobre el niño. De esta composición conocemos una copia literal, en un lienzo anónimo de la Iglesia Parroquial de Albolote (Granada)⁷⁴¹,

⁷³⁸ Soria, M.S., "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, p. 93-94

⁷³⁹ Alamo Alvarez, E., "Velázquez, Tempesta y Tasso, influencias de la Jerusalem Liberada en la Rendición de Breda" en España y el Mediterráneo, C.E.H.A., Valencia, 1996

⁷⁴⁰ Hollstein, F.W.H., German Engravings Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1770, T. XXII, p. 152

⁷⁴¹ Foto Mas Serie G/A nº 19469



Fig. 366 Velázquez, La Rendición de Breda, Madrid, Museo del Prado



Fig. 367 Tempesta, Canto decimoo tavo, grabado perteneciente a la Jerusalem liberada de Tasso



Fig.369 Anónimo, Trinidad en la tierra, Albolote



Fig. 368 Johann Heinrich Löffler, Trinidad en la tierra, grabado

(Fig. 369) que refleja una vez más cómo en los focos provinciales alejados de los centros pictóricos importantes el servilismo al modelo ajeno es aún mayor.

Siguiendo con los grabadores alemanes, también las estampas de Matthäus Greuter⁷⁴² (Fig. 370) fueron utilizadas para ciertos personajes aislados del pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, especialmente en su David con la cabeza de Goliath del Palacio Arzobispal de Granada⁷⁴³ (Fig. 371).

Dos son los elementos que nos hacen pensar en que Castillo ha utilizado una estampa de Greuter del mismo asunto. En primer lugar, las semejanzas formales existentes entre la cabeza de Goliath en el lienzo y la de la estampa y en segundo lugar la que presenta la espada, cuya empuñadura y hoja son exactamente las mismas. El paso de la figura ha sido cambiado en su actitud de marcha, pero incluso el zurrón a un lado se relaciona con el que presenta la estampa de Greuter.

Otra estampa de composición bien interesante por su complejidad iconográfica, de la que se conserva una versión realizada por el grabador alemán Conrad Meyer (1618-1689), es la Alegoría del Caballero Cristiano contra las debilidades y vicios (Fig. 372). Esta estampa que probablemente copia la composición original de un artista veneciano de hacia 1555 fue ya utilizada por el Greco para su Tríptico de Modena y fue relacionada directamente como fuente por Pérez Sánchez⁷⁴⁴ para el lienzo de

⁷⁴² Hollstein, F.W.H., German..., Opus Cit., T. XII, p. 110, nº 6

⁷⁴³ Foto Mas Serie G/ nº 27629

⁷⁴⁴ Pérez Sánchez, A.E., "El Jeroglífico de la justicia de Bocanegra" en Archivo Español de Arte, 150, 1965, pp. 130-132. Para la estampa de Meyer véase Hollstein, German..., Opus Cit., T.XXVII, p. 60



Fig. 371 Antonio del Castillo, David, Granada, Palacio Arzobispal



Fig. 370 Matthäus Greuter, David, grabado



Fig. 373 Pedro Atanasio Bocanegra, Jeroglífico de la Justicia, Madrid, Academia de San Fernando



Fig. 372 Conrad Meyer, Alegoría del caballero cristiano contra las debilidades y los vicios, grabado

Pedro Atanasio Bocanegra del Jeroglífico de la Justicia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Fig. 373).

Bocanegra añade a la complejidad de la estampa la presencia en el rompimiento de gloria de la Virgen así como al tiempo en el centro de la parte inferior, y elimina a los querubines con los instrumentos pasionarios y la imagen de la muerte con la guadaña que aparece en la estampa a la derecha. Lo que cobra mayor protagonismo en el lienzo de Bocanegra es la presencia del Caballero Cristiano luchando contra los vicios, que se encuentran representados totalmente desnudos. Como apunta Pérez Sánchez la presencia del Tiempo en la composición está justificada por la contraposición existente en el barroco entre lo temporal y lo eterno, y la calavera en la que se apoya, subraya la caducidad de lo terreno. En cuanto a la fecha de la pintura y su identificación, también el citado autor la vincula con el Jeroglífico de la Justicia, que valió a Bocanegra el título de pintor del Rey durante su estancia en Madrid en 1676, como nos cuenta Palomino, aunque éste último confunde la fecha con la de 1686⁷⁴⁵.

Como hemos dicho esta estampa de Conrad Meyer copia una composición de 1555 probablemente veneciana. Lo cierto es que Bocanegra probablemente utilizaría la composición de Meyer, mucho más suave y acorde con su estilística y no tan seca como las otras pruebas del XVI que se conservan de esta composición, que serían con toda probabilidad las utilizadas por el Greco para su obra conservada en Modena, hasta su reciente desaparición por

⁷⁴⁵ Palomino, A., Museo Pictórico y escala Optica. Con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 1044. Para la cronología de Bocanegra véase Orozco Díaz, E., Pedro Atanasio Bocanegra, Granada, 1937, p. 20

robo.

Entre los grabadores nórdicos que más fueron utilizados tiene especial interés el caso de Lucas de Leyden, nacido en la localidad holandesa de Leyden en 1494 y fallecido en la misma ciudad en 1533.

Tal y como lo consideran algunos autores es el primer grabador importante de los Países Bajos⁷⁴⁶. Una de las mayores aportaciones de Lucas de Leyden fue la de la perspectiva y en esta faceta, como veremos influiría en alguna de las obras de Zurbarán. Su huella se rastrea no solo en las obras de los pintores andaluces sino que también comparecen sus estampas en los inventarios de bienes de algunos artistas; en el de Vasco Pereira, por ejemplo, donde se encuentran anotadas: "dos pasiones pequeñas una de Lucas y otra de Albrit". Sin duda ninguna se hace referencia a Lucas de Leyden y Alberto Durero. Y en las capitulaciones matrimoniales de Pacheco se vuelve a repetir la presencia de las estampas de Alberto y Lucas⁷⁴⁷.

En el caso de Zurbarán las estampas de Lucas de Leyden le sirvieron en primer lugar para algunos de sus tipos como es la silueta de Alvar Blasquez de Lara del Musée Goya de Castres, y de su réplica del Infante de la colección Franz Mayer de México, (Fig. 374) que creemos procede de una estampa del grabador de Leyden con un Guerrero portando una bandera⁷⁴⁸ (Fig. 375). Si

⁷⁴⁶ Fiedländer, M.J., Lucas van Leyden. Meister der Graphik, Leipzig, 1927. También Cat. exp. Luca di Leida, incisori, Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi, Florencia, 1963

⁷⁴⁷ Remitimos al lector a nuestro capítulo dedicado a las "Bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración".

⁷⁴⁸ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit., T. XII, p. 274



Fig. 374 Zurbarán,
Infante, México, Museo
Mayer



Fig. 375 Lucas de Leyden,
Guerrero portando una bandera,
grabado

observamos la posición del torso y las piernas veremos que hay una notable semejanza, al igual que en la cabeza y casco.

Otro ejemplo bien diferente e importante a la hora de manejar una composición de Lucas de Leyden, es la que aparece en el caso del fondo arquitectónico del San Artoldo de Zurbarán (Fig. 376-377) perteneciente a su serie de monjes realizados para el Sagrario de la Cartuja de Jerez. Para este fondo Zurbarán copió partes de la composición del grabador de Leyden, estampada por Jan Saenredam de Jael matando a Sisara (Fig. 378-379), seleccionando las arquitecturas que aparecen a la derecha, así como las ruinas que se encuentran en la izquierda. Comparando los volúmenes arquitectónicos del grabado y la tabla, vemos que son idénticos: un pórtico con arco de medio punto sobre el que se sitúa a un niño que sostiene un escudo; sobre él se levanta el tambor con vanos alargados y la cúpula semiesférica y, a la izquierda, coloca las cubiertas a dos aguas que se advierten en la lejanía de la estampa. Lo más sorprendente es advertir cómo incluso las ruinas que aparecen en la penumbra de la izquierda de la tabla, han sido tomadas de las que aparecen sobre la cabeza de Jael, trasponiendo detalles tan precisos como las hierbas que crecen sobre los restos arquitectónicos. Estas ruinas cubiertas de hierbas son frecuentes en la obra de Zurbarán, como se aprecia en las que aparecen en el San Pedro arrepentido de la Catedral de Sevilla, que procederán sin duda de otra estampa.

Pero si hay que hablar de una fuente fundamental en Zurbarán y sin duda alguna, la que mayormente empleó, esta es la de las composiciones de Maarten van Heemskerck (1498-1574)⁷⁴⁹ grabadas

⁷⁴⁹ Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, pp. 359-376

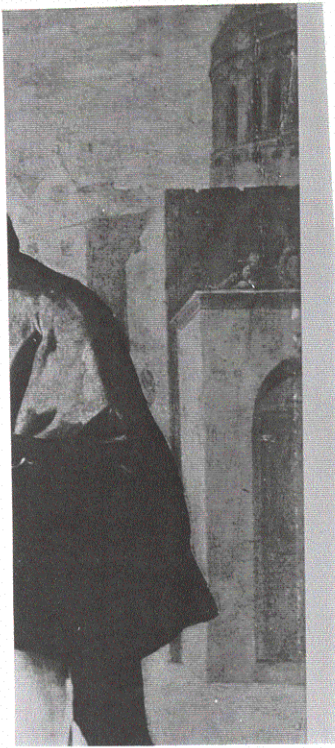


Fig. 376 Zurbarán, San Artoldo,
Cádiz, Museo de Bellas Artes,
detalle



Fig. 378 Jan Saenredam, Jael matar
do a Sisara, grabado sobre composi
ción de Lucas de Leyden, detalle

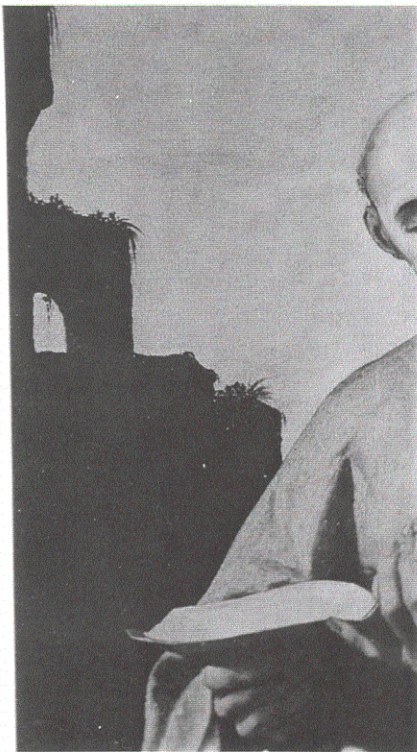


Fig. 377 Zurbarán, San Artoldo,
Cádiz, Museo de Bellas Artes,
detalle



Fig. 379 Jan Saenredam, Jael matan
do a Sisara, detalle, grabado sobr
composición de Lucas de Leyden

por Philippe Galle, dibujante y grabador en talla dulce nacido en Haarlem en 1537 y fallecido en Amberes en 1612, que en vida se asoció con grabadores importantes como Wierix, Cort, Sadeler y Collaert, trabajando en el taller editorial "Aux Quatre Vents" que capitaneaba Hieronymus Cock. La difusión de sus estampas fue amplísima y, como apunta Voet, la editorial de Philippe Galle, llamada "Au Lys Blanc" (La Flor de Lis) llenó el mercado europeo con sus propios grabados y los de sus colaboradores, relacionándose estrechamente con la gran editorial de Cristobal Plantino⁷⁵⁰. El nombre de este grabador ha de ir unido a partir de ahora inseparablemente al de Francisco de Zurbarán, ya que sus estampas son decisivas a la hora de entender como ciertas composiciones, tipos y vestimentas del manierista holandés Heemskerck⁷⁵¹, grabadas principalmente por Galle y su taller editorial de la Flor de Lis, llegaron a ser conocidas y fueron copiadas, y en ocasiones reelaboradas, por el gran maestro extremeño. Así pues las columnas que aparecen en estos grabados uniendo cielo y tierra, los tipos que visten ricos turbantes y vestiduras orientales, así como sus modelos humanos han servido a Zurbarán para configurar los tipos que aparecen en su obra. Las estampas de Philippe Galle principalmente fueron utilizadas por el pintor de Fuente de Cantos de dos maneras: como recurso para solucionar escenarios y fondos arquitectónicos y en segundo lugar para crear tipos, modelos y personajes de indumentaria oriental

⁷⁵⁰ Voet, L., El Siglo de Oro en Amberes. (Dibujos y aguafuertes de los siglos XVI y XVII), Madrid, 1978, p. 25 APUD González de Zárate, J.M^a., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Instituto Ephialte, Vitoria, T. V, p. 24

⁷⁵¹ Bousquet, J., "Marten van Heemskerck y el manierismo nórdico" en Goya, 28, 1959, pp. 274-278

ataviados con turbantes, mascarones y adornos de pasamanería.

En la primera modalidad de utilización de la estampa, sobresale el ejemplo bien interesante y significativo de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, realizada en 1631, y conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 380).

En este caso, Zurbarán se sirve de un grabado de Galle sobre una composición de Hans Vredemann de Vries, que forma parte de su serie de Pozos, y la utiliza para realizar los fondos arquitectónicos de su obra. Este cuadro había sido relacionado con un grabado de Agostino Carracci, El Cordón Franciscano, y con otro de Cort también sobre composición de Zuccaro de La disputa de los Padres de la Iglesia sobre el Santo Sacramento⁷⁵². No obstante para la composición general de la obra y distribución de masas, pensamos que es más acorde la estampa que hemos señalado en el capítulo dedicado a Cornelis Cort de La Coronación de la Virgen con San Lorenzo y otros santos (Fig. 112).

Pero a la hora de pintar los fondos arquitectónicos en la obra que estudiamos, los anteriores autores que han tratado este punto, asimilaban el escenario a la propia arquitectura manierista sevillana⁷⁵³. Nada más lejos de la realidad, ya que

⁷⁵² Serrera, J.M., Cat. Exp. Zurbarán, 1988, p. 180

⁷⁵³ León, A., Los fondos de arquitectura en la pintura sevillana, "Arte Hispalense", nº37, Sevilla, 1984, p. 67. La Dra. Aurora León, también apuntó la posibilidad de que estos fondos pudieran estar inspirados en grabados manieristas alemanes u holandeses. Véase también Pita Andrade, J.M., "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 1965, 64-65, pp. 242-249.

Ciertos estudiosos como Guinard, P., Zurbarán, Les Editions du Temps, 1988, n. 25 incluso identifican el edificio del fondo de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, con el edificio del colegio universitario dominico. Para los fondos de arquitectura en la pintura barroca andaluza véase; Calvo Castellón, A., Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza, Granada, 1982



Fig. 380 Zurbarán, Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes

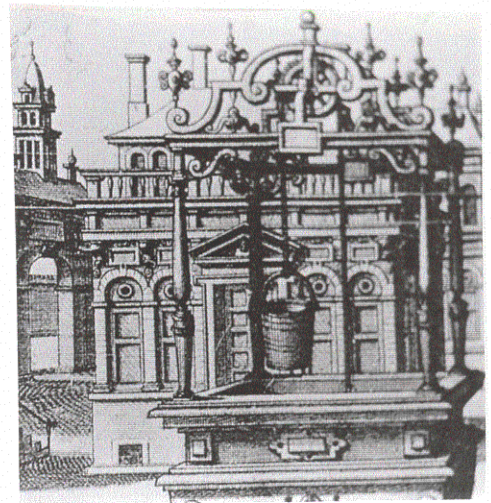


Fig. 381 Philippe Galle, Serie de pozos, según composición de Vredeman de Vries, detalle



Fig. 382 Philippe Galle, Serie de Pozos, según composición de Vredeman de Vries

como ahora demostramos irrefutablemente, aquí se emplean literalmente fragmentos de las arquitecturas que aparecen en sendas estampas de Philippe Galle sobre composición del citado Vredemann de Vries en su serie de Pozos editada hacia 1581⁷⁵⁴ (Fig. 381-382). Para la parte derecha del fondo arquitectónico que se sitúa en el centro de la obra de Zurbarán, el artista copia de manera literal parte de la arquitectura que aparece en la estampa detrás del pozo. Tanto las arcadas como las pilastras y las balaustradas, así como el segundo cuerpo del edificio repiten al pie de la letra, la fuente citada.

La parte izquierda del fondo arquitectónico, donde aparecen unos colegiales paseando, así como la calle en perspectiva y el edificio con tres cuerpos, cubierta y buardilla, puerta y ventanas, ha sido igualmente copiado de otra estampa, también perteneciente a la misma serie de los pozos. Incluso las sombras que aparecen en la estampa se evidencian en el escenario que Zurbarán realiza.

Otro caso bien claro y novedoso en este sentido es el que se advierte en la Misa del Padre Cabañuelas del Monasterio de Guadalupe (Fig. 383-384). Zurbarán en este caso acudió a dos estampas diferentes, ambas de Philippe Galle, sobre composición de Heemskerck abiertas hacia 1560.

El grabado de La Destrucción del templo por Sansón⁷⁵⁵ (Fig. 385) presenta a su derecha un pórtico con dos columnas sosteniendo sendos entablamentos que salen de la crujía de fachada con sus frisos, así como dos arcadas que aparecen en la

⁷⁵⁴ González de Zárate, J.Mª., Real Colección de Estampas... Opus Cit., T.V, Philippe Galle, nº 64.16 (2017) y 64.18 (2019)

⁷⁵⁵ González de Zárate, J.Mª., Opus Cit., T.V, p. 36, nº 4.12.(1595)



Fig. 383 Zurbarán, Misa del Padre Cabañuelas, detalle, Guadalupe, Monasterio



Fig.384 Zurbarán, Misa del Padre Cabañuelas, detalle, Guadalupe, Monasterio



Fig. 385 Philippe Galle, La destrucción del templo por Sansón, grabado según composición de Maarten van Heemskerck



Fig. 386 Philippe Galle, Ester despojándose de sus vestiduras reales, según composición de Maarten van Heemskerck

penumbra y en perspectiva. También se evidencian en la estampa las sombras que producen las columnas en el suelo así como el capitel, advirtiéndose cómo incluso el collarino de ovas y rosetas, que allí aparece se reinterpreta idéntico, en el fondo arquitectónico del cuadro de Guadalupe.

Al fondo del pórtico se adivinan otras arquitecturas por las que deambulan unos monjes jerónimos, que han sido configuradas por el maestro a partir de las arquitecturas que aparecen en la parte derecha de la estampa de Galle, sobre composición de Heemskerck de Ester despojándose de sus vestiduras reales⁷⁵⁶ (Fig. 386). Aquí altera algunos elementos como la balaustrada sobre las arcadas, que son las mismas, y suprime el tercer piso del edificio de la izquierda y las escalinatas de la derecha. En el fondo realizado por Zurbarán, se adivina una perspectiva forzada para aumentar la ficción del espacio, redundando aún más en el parecido a escenario teatral o arquitectura de cartón piedra, como algunos críticos las han considerado.

Otro ejemplo que constata la preferencia de nuestro artista por las composiciones de Heemskerck -que como venimos diciendo es un elemento decisivo y fundamental en su repertorio formal y en la configuración de su estilo- se encuentra en el fondo arquitectónico de la Oración de San Buenaventura conservado en la Gemäldegalerie de Dresde (Fig. 387). Tras una arcada, se encuentran una serie de doctores que deliberan delante de un edificio compuesto por varios volúmenes arquitectónicos, que han sido tomados de la estampa de Galle sobre composición de Heemskerck de Safán lee el libro de la ley delante de Josías⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ Ibidem, p. 43, nº 6.4.(1615)

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 49, nº 9.1.(1632)

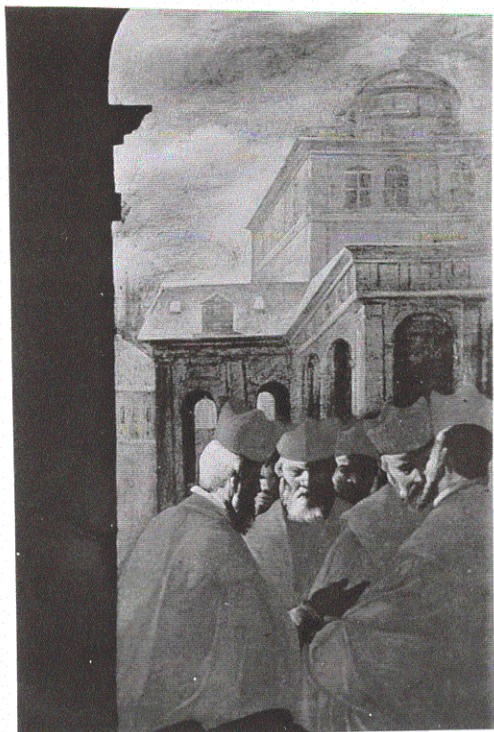


Fig. 387 Zurbarán, Oración de San Buenaventura, Dresde, detalle



Fig. 388 Philippe Galle, Safán lee el libro de la ley delante de Josía según composición de Maarten van Heemskerck

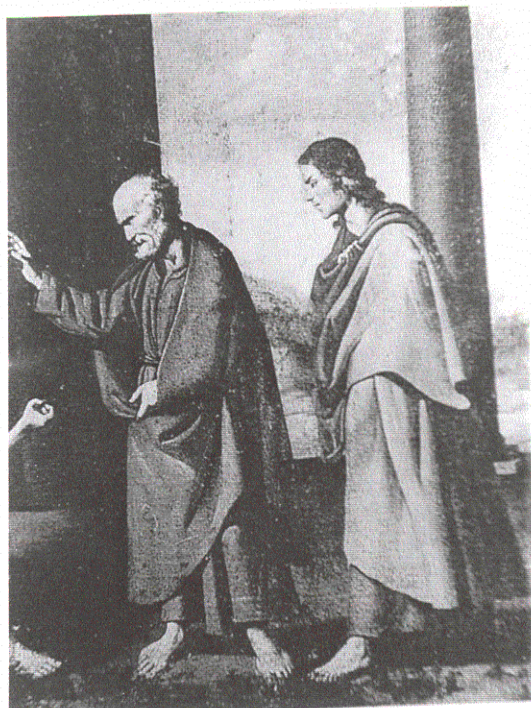


Fig. 389 Zurbarán, La curación del paralítico por San Pedro, Sevilla, Catedral, detalle



Fig. 390 Philippe Galle, La muerte de Ananías y Safira, detalle, grabado sobre composición de Maarten van Heemskerck

(Fig. 388). Esta estampa ha sido alterada por Zurbarán notablemente, ya que aunque presenta elementos comunes, como la arcada tras la que se desarrolla la escena, y el grupo de personas que se encuentran delante de las arquitecturas, no es tan fiel en los detalles estructurales de los edificios del fondo.

Siguiendo con los elementos arquitectónicos y espaciales que fueron tomados por Zurbarán de las estampas de Philippe Galle, Soria⁷⁵⁸ apuntó de manera totalmente pionera y evidente, la relación existente entre la estampa de La curación del paralítico por San Pedro⁷⁵⁹ de la serie de los Hechos de los Apóstoles editada por Galle sobre composición de Heemskerck en 1575, y las arquitecturas que se encuentran en la misma escena del retablo dedicado a San Pedro y que Zurbarán realizó para la Catedral de Sevilla hacia 1640-45. Fundamentalmente los elementos tomados de la estampa son la arcada que aparece a la izquierda y el ventanal en penumbra que se advierte a la derecha. Para las figuras principales que ahí aparecen, que son San Pedro y San Juan (Fig. 389), señala Soria la inspiración en el Acta apostolorum de Martin de Vos; en cambio es evidente que para estas figuras Zurbarán utilizó, sobre todo para la de San Juan, el grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de La muerte de Ananías y Safira⁷⁶⁰ (fig. 390) perteneciente a la serie de los Hechos de los Apóstoles anteriormente referidos.

En el mismo retablo y para componer la escena de Jesús

⁷⁵⁸ Soria, M.S., The Paintings of Zurbarán, Phaidon, Londres, 1953, Cat. 89

⁷⁵⁹ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T.V, p. 80, nº 24.5.1724

⁷⁶⁰ Ibidem, p. 81, nº 24.6.(1725)

entrega las llaves a San Pedro, (Fig. 391) Zurbarán empleó nuevamente una estampa de la misma serie de los Hechos de los Apóstoles grabada por Galle, Los Sacerdotes y los saduceos les echan la mano (Fig. 392) de 1558 y perteneciente a las escenas de la vida de San Pedro y San Juan⁷⁶¹. En este caso el artista aprovecha el grupo de las figuras de la estampa para el de los apóstoles que acompañan a Jesús en el retablo. La figura que se encuentra en el centro del grabado, San Pedro, ha sido utilizada por Zurbarán para disponer el San Juan que acompaña a Cristo. No hay más que fijarse en los plegados del manto que literalmente han sido reproducidos, cambiando el rostro barbado de San Pedro, por el juvenil de San Juan. El resto de los volúmenes que aparecen en la estampa, han sido empleados por el pintor para disponer algunos de los personajes que componen la escena.

En otras obras como la Presentación de la Virgen en el templo que conserva el museo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, aparecen tipos vestidos con turbantes, ricas dalmáticas y borlas que proceden también directamente del mismo componente que analizamos.

En este nuevo ejemplo el personaje que aparece en la parte inferior derecha del lienzo, vestido con rica dalmática y tocado con turbante y copete (Fig. 393), procede del grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de la Lectura del libro de la ley delante del pueblo⁷⁶² (Fig. 394). Como en otras ocasiones, Zurbarán selecciona a un personaje concreto y lo traspone al lienzo invirtiéndolo. En este caso escoge al que se encuentra en la parte inferior izquierda de la estampa, contemplando la

⁷⁶¹ Ibidem, p. 78, nº 23.3.(1716)

⁷⁶² Ibidem, p. 49, nº 9.2.(1633)



Fig. 392 Philippe Galle, Los sacerdotes y los Saduceos les echan la mano, según composición de Maarten van Heemskerck, detalle



Fig. 391, Zurbarán, Jesús entrega las llaves a San Pedro, Sevilla, Catedral, detalle

1



Fig. 393 Zurbarán, Presentación de la Virgen en el templo, El Escorial, Museo



Fig. 394 Philippe Galle, Lectura del libro de la ley delante del pueblo, detalle, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

lectura del libro de la ley, y lo convierte, en el lienzo de El Escorial, en el personaje que actúa como testigo de la Presentación de la Virgen en el templo, y para realizar la indumentaria del sumo sacerdote, que se sitúa arriba recibiendo a la Virgen, Zurbarán se inspira en el atuendo y tocado que viste el sacerdote en la parte superior de la estampa.

Más interesante aún resulta apuntar la fuente de donde provienen las flores que se esparcen sobre las escaleras que aparecen en ésta y otras obras de Zurbarán, pues se encuentran en el grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerck de Ester coronada por Asuero⁷⁶³ (Fig. 395-396).

Otro caso de utilización de figuras y modelos que aparecen en las citadas estampas es el que se aprecia en la Pentecostés del Museo de Bellas Artes de Cádiz. En este caso el personaje de primer término a la izquierda, está sacado del que se encuentra en idéntica postura en la estampa de Galle sobre composición de Heemskerck de Los dos apóstoles con los suyos⁷⁶⁴, también perteneciente a la citada serie de los Hechos de los Apóstoles.

Como dijimos en el capítulo dedicado al comercio de la estampa y al uso de la misma como recurso para la mercantilización, el empleo de los grabados es especialmente útil en el caso de la realización de cuadros para la clientela americana, y en este sentido Zurbarán lo tuvo bien claro, ya que en sus series destinadas al mercado de ultramar empleó a gran parte de su obrador con la falsilla de la estampa como medio para

⁷⁶³ Ibidem, p. 42, nº 6.1.(1612)

⁷⁶⁴ Ibidem, p. 79, nº 23.6.(1719)



Fig. 395 Zurbarán, Presentación de la Virgen en el templo, detalle, El Escorial, Museo



Fig. 396 Philippe Galle, Esther coronada por Asuero, detalle, grabado según composición de Maarten van Heemskerck

trabajar de una manera más eficaz, rápida y barata⁷⁶⁵. Así sus reyes, patriarcas y césares a caballo podían partir en los cargazones de Indias y ser vendidos donde le darían "tresdoblado el dinero que aquí le daban por ellos"⁷⁶⁶.

Ya Martín Soria⁷⁶⁷ señaló la posible dependencia de la serie zurbaranesca de los Hijos de Jacob de estampas flamencas de Philippe Galle, siguiendo modelos de Maarten van Heemskerck. Concretamente señalaba una serie de estampas de 1559, aunque no precisaba el modo en que Zurbarán las utilizó.

Cesar Pemán, al publicar esas obras, no dudó en pensar que "esta serie ofrecía pocas dudas de derivar de un modelo flamenco u holandés, entre los que el atuendo en cuestión es frecuente, precisamente para caracterizar a los judíos"⁷⁶⁸. Además, Soria al estudiar el lienzo de Zurbarán de El Niño Jesús entre los doctores, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, advertía que la figura de primer término del lienzo era la invertida del Dan de Jacob y sus hijos.

Como vemos, es frecuente que los artistas inviertan las estampas, para así solucionar problemas compositivos que reflejan, en este caso y en otros parecidos, la torpeza y

⁷⁶⁵ Sobre este tema remitimos al lector a nuestro trabajo; "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 45 y ss.

⁷⁶⁶ Palomero Páramo, J.Mª., "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636" en Actas del Congreso Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo, Turner, Madrid, 1990, p. 324

⁷⁶⁷ Soria, M.S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948, p. 257

⁷⁶⁸ Pemán, C., "La serie de los Hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 83, 1948, pp. 153-172

humildad de Zurbarán como apuntó en su día Pérez Sánchez⁷⁶⁹.

Aparte de los modelos de Maarten van Heemskerck, grabados por Galle, ya hemos advertido en el capítulo dedicado a Durero la utilización de figuras tomadas de su "Pequeña Pasión" (Fig. 25-30). También veremos como otros personajes proceden del Thesaurus sacrarum de Gerard de Jode, editado en 1585, además de un emblema de Otto Venius empleado para la serie poblana de "Los Hijos de Jacob".

Con respecto a los modelos de Heemskerck, Gabriele Finaldi señaló⁷⁷⁰ de manera evidente, la relación entre el Dan (Fig. 397) y un personaje que aparece en el grabado de la historia de Amnón y Tamar: Jonabad aconsejando a Amnón, (Fig. 398) grabado en 1559 por Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck⁷⁷¹. La figura de Jonabad ha servido como modelo para realizar el Dan alterando tan sólo el rostro y disponiendo la vara con la serpiente que alude a la bendición paterna. Este grabado fue también utilizado por Zurbarán en su citada obra de El niño Jesús entre los doctores, (Fig. 399) analizada, como hemos dicho, por Soria.

Pero al comparar la versión magistral de Dan conservada en el Auckland Castle de Durham, con la que conserva la Academia de Bellas Arte de Puebla, México, (Fig. 400) advertimos que el Dan poblano sigue el modelo realizado por Zurbarán, que está en

⁷⁶⁹ Pérez Sánchez, A.E., Art. Cit., 1965

⁷⁷⁰ Finaldi, G., "Zurbarán's Jacob and his Twelve Sons" en Apollo, Octubre, 1994. Con respecto a los grabados de Jacob II de Gheyn sobre modelos de Karel van Mander que representan a los hijos de Jacob, consideramos problemática la relación que apunta como posible fuente para ciertos motivos de las obras estudiadas.

⁷⁷¹ González de Zarate, J.Mª., Opus Cit., T. V, p. 57, nº 14.1(1657)



Fig. 397 Zurbarán, Dan, Durham, Auckland Castle



Fig. 398 Philippe Galle, Jonabad aconsejando a Amnón, según composición de Maarten van Heemskerck

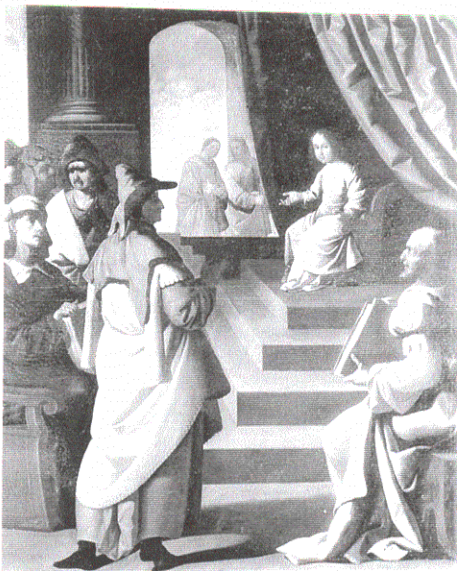


Fig. 399 Zurbarán, El Niño Jesús entre los doctores, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. 400 Obrador de Zurbarán ? , Dan, Ex-casa de los Muñecos, Museo Universitario, Puebla

Durham. Sigue también literalmente a la serie inglesa el José, pero son diferentes los demás y falta en la poblana la figura de Judá. Cuando Bonet⁷⁷² estudió esta serie poblana eran doce lienzos, de los cuales parece ser que actualmente se conservan sólo diez en el Museo Universitario, ex-Casa de los Muñecos de la Universidad Autónoma de Puebla. Allí se guardan como obras anónimas : "Escenas bíblicas, serie de patriarcas, siglo XVIII". Las dimensiones de estas pinturas son 1,92 x 1,05 m⁷⁷³. Las obras de Puebla han de ser, seguramente, obras de los oficiales del obrador de Zurbarán entre 1640-45, repitiendo con cierta libertad los originales del maestro.

Los grabados de Philippe Galle sirvieron a nuestro pintor también para inspirarse en el atuendo judío, que no es otro que el de los modelos bíblicos que inventó Heemskerck. Así, la figura de Leví (Fig. 401) ha sido realizada tomando como referente el modelo del la derecha del grabado del Cántico delos tres muchachos: Nabucodonosor glorifica a Dios⁷⁷⁴ (Fig. 402). Tanto la postura como el traje y las telas se toman de esta estampa, incluso se utiliza el turbante del personaje que asoma a la derecha. La maestría de Zurbarán se manifiesta en el modo de utilizar los modelos de la estampa y los plegados de las telas, transformándolos en obras de una categoría absoluta, tanto en su tratamiento como en la disposición de la pasamanería.

Ese gusto de Zurbarán en el tratamiento de sedas y terciopelos y su virtuosismo al trasladar al lienzo sus calidades

⁷⁷² Bonet Correa, A., "Obras zurbaranescas en México" en Archivo Español de Arte, 1964, pp. 159-68

⁷⁷³ Agradezco esta información a Fernando E. Rodríguez-Miaja.

⁷⁷⁴ González de Zárate, J.Ma., Opus Cit., p.60, nº 15.4.(1666)



Fig. 401 Zurbarán, Leví,
Durham, Auckland Castle



Fig. 402 Philippe Galle, Nabucodonosor glorifica a Dios, grabado
según composición de Maarten van
Heemsckerk

táctiles, puede quizás relacionarse también con su vida personal, pues sabemos por María Luisa Caturla, que al final de sus días se dedicó también al comercio de sedas, como se ve en el inventario de sus bienes⁷⁷⁵.

Esta figura de Leví no se repite ni en la serie de Lima ni en la de Puebla, quizás por resultar más difícil de copiar.

Pero además de Galle, como hemos dicho, Zurbarán también utiliza para esta serie de pinturas las estampas de Gerhard de Jode publicadas en 1585⁷⁷⁶, utilizando una de ellas para componer a Simeón. Estas series de reyes y profetas del Antiguo Testamento o personajes bíblicos realizados por Jode tienen, además, mucho de lo que caracteriza la esencia de las figuras zurbaranescas. Esta actitud de fuerte tono procesional, es la que Julián Gállego define como la del "Santo-andarín", relacionándola con el taller de Zurbarán⁷⁷⁷. No son, pues, como advierte el citado autor, santos para rezar, sino figuras que miramos como si fueran figurantes en una procesión que desfila ante nosotros.

Estos "figurines", no son otros que los que presentan las estampas de Jode. Lo curioso es que, para su Simeón, (Fig. 403) Zurbarán utilizó dos estampas del rey Darío: una que editó el citado grabador aislada (Fig. 404), y otra, en compañía del rey Artajerjes (Fig. 405).

⁷⁷⁵ Caturla, M^aL., Fin y muerte de Francisco de Zurbarán, Madrid, 1964, p. 22 y p. 7: "de un poco de seda de cordoncillo de Sevilla" que vendió Zurbarán a un tal "Juan Martínez mercader de puerta de El Sol".

⁷⁷⁶ Jode, G., Thesaurus sacrarum historicarum Veteris Testamenti, elegantissimis imaginibus expressu excelentissimorum in hoc arte virorum opera; nunc primum in lucem editus, 1585, Biblioteca Nacional de Madrid, sign. ER 1614.

⁷⁷⁷ Gállego, J., Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, 1972, p. 296



Fig. 403 Zurbarán, Simeón, Durham, Auckland Castle



Fig. 404 Jode, Rey Dario, grabado



Fig. 405 Jode, Rey Dario, grabado



Fig. 406 Zurbarán, Diego Bustos de Lara, colección particular

La estampa donde está Darío aislado, presenta el bastón y la mano que lo sostiene en la misma disposición en la que aparecen en el lienzo de Zurbarán; la estampa donde se encuentra Darío acompañado de Artajerjes presenta la figura de manera mucho más estática y en una postura que se acerca más directamente a la obra de nuestro pintor. En ambas estampas se presenta al rey mirando de la misma manera en la que lo presenta Zurbarán.

Resulta interesante también relacionar el grabado de Jode de Darío, que presenta al rey aislado, con la representación que Zurbarán hace de Diego Bustos de Lara (Fig. 406), perteneciente a la serie de "Los infantes de Lara"⁷⁷⁸.

Entre ambos modelos hay también bastantes puntos en común; por ejemplo, el modo como Diego Bustos de Lara sostiene la maza, así como la postura de las piernas y sobre todo los plegados del faldellín.

No resulta extraño que tan diferentes personajes se relacionen plásticamente, ya que en el obrador de Zurbarán los modelos funcionaban con absoluta permeabilidad, y la postura y aditamentos que aparecen en la figura de la estampa eran utilizados como nuevos componentes para solucionar otras obras.

Especial estudio requiere la manera cómo ha sido compuesto José, (Fig. 407) ya que, Zurbarán utilizó y alteró la estampa de el rey Manasés (Fig. 408) perteneciente a la serie de reyes de Jode. Si comparamos la estampa y la obra observaremos que la figura del grabado se ha invertido y que sólo se aprovecha la silueta del personaje. Más fiel será la transformación de este modelo en el Almanzor (Fig. 409) de la serie de los "Infantes de

⁷⁷⁸ Young, E., "Zurbaran's Seven Infantes of Lara Series" en The Connoisseur, octubre 1978, pp. 100-105. Young vincula la figura de Simeón con la de Diego Bustos de Lara.



Fig. 407 Zurbarán, José, Durham, Auckland Castle



Fig. 408 Jode, Rey Manasse, grabado



Fig. 409 Zurbarán, Almanzor, colección particular

Lara".

Por último en relación a las fuentes flamencas utilizadas por Zurbarán para su serie de Los Hijos de Jacob, terminaremos analizando un modelo que se relaciona con la figura de Neftalí (Fig. 410) de la serie de la Academia de Bellas Artes de Puebla. En esta ocasión el modelo grabado empleado es el emblema vigesimocuarto del libro de Otto Venius (Van Veen) Theatro Moral de la vida humana⁷⁷⁹ (Fig. 411). En él se representa a Zetho y Anfión y se elogia la verdadera amistad que reside en querer y no querer lo mismo. Zetho ama la caza y Amphión la cítara y por ello se contraponen las actitudes. Curiosamente este grabado de Otto Venius fue el que utilizó Juseppe Martínez para componer, en 1627, su estampa de La partida de San Pedro Nolasco, (Fig. 412) que, como demostró Santiago Sebastián, Zurbarán utilizó para su lienzo del mismo título conservado en el Museo Mayer de México⁷⁸⁰.

El personaje que se aprovecha del emblema para componer el Neftalí es Zetho, que aparece como cazador con zurrón y lanza al hombro, en la misma disposición y actitud que lo presenta la obra de la academia poblana. No hay duda de que las dos figuras se relacionan en la silueta, musculatura y disposición de perfil. Solo que, como en casi todos los modelos utilizados, el semblante del personaje se altera y, además aquí se prescinde del gorro.

Tras haber analizado a los Hijos de Jacob en relación a sus fuentes flamencas, queremos ahora señalar con qué obras se

⁷⁷⁹ Vaenius, O., Theatro moral de la vida humana, p. 49, emblema vigesimocuarto. La primera edición apareció en 1607 con el título de Emblemata horatiana.

⁷⁸⁰ Sebastián López, S., "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Juseppe Martínez" en Goya, 1975, 128, pp. 82-84



Fig. 410 Obrador de Zurbarán?,
Neftalí, Ex-cása de los muñecos,
Museo Universitario, Puebla



Fig. 411 Otto Vaenius, Zetho y
Anfión, grabado perteneciente al
Teatro Moral de la Vida Humana



Fig. 412 Juseppe Martínez,
La partida de San Pedro Nolasco,
grabado

relacionan y que prototipos engendraron en el total de su producción. Ya César Pemán al publicar la serie señalaba sus evidentes paralelismos con otras obras del maestro sobre todo en gestos y actitudes, relacionando estos lienzos con la producción de Zurbarán para América y con las figuras de tipo procesional. Consideraba el citado autor, además, que el conocimiento de estos cuadros de Auckland Castle de Durham era una de las aportaciones más importantes de los últimos tiempos en el estudio de la obra zurbaranesca⁷⁸¹. Sin duda alguna estos lienzos son de gran importancia y, sobre todo, en relación con la obra del maestro, se presentan como piezas de una gran calidad equiparables a las de la Cartuja de Jerez o a las del Monasterio de Guadalupe, que representan lo mejor y más excelso en la producción del artista. Apuntaba además Pemán que, si existiera otra serie, no alcanzaría la calidad que la inglesa presenta. Efectivamente, creemos que ésta fue la que se utilizó en su obrador como modelo de las otras.

Casi todas las figuras que la integran mantienen puntos de contacto con otras obras de la producción de Zurbarán que utilizaron curiosamente las mismas fuentes flamencas. Jacob, por ejemplo, se relaciona de manera muy estrecha con la figura de Nuño Salido de colección particular madrileña, que forma parte de la serie de "Los Infantes de Lara" . Ambas figuras se encuentran apoyadas en un bastón de la misma manera y presentan la posición de piernas y brazos de forma semejante. Esta similitud ha hecho pensar a Eric Young que la serie de "Jacob y sus Hijos" se realizó antes que la de los Infantes, por la mayor elaboración en los modelos de estos últimos, hipótesis ésta

⁷⁸¹ Pemán, C., Art. cit., 1948, pp. 165-66

bastante aceptable a juzgar por el estilo de una y otra serie⁷⁸².

Pemán, en el citado artículo, señala también la dependencia entre Jacob y el San Francisco de Paula que fue de la colección Macdougall de Sevilla. La figura de José también se relaciona estrechamente, como hemos dicho, con el Almanzor de colección particular madrileña y que debió formar parte de la serie de "Los Infantes de Lara". La relación se comprende como hemos dicho anteriormente al proceder ambas figuras del modelo del Rey Manasés de la citada serie de reyes de Jode. El José está también muy cerca de los modelos que aparecen en el Martirio de Santiago, hoy en el Prado, que perteneció probablemente al retablo de Llerena y que estilísticamente se hermana con los cuadros de la Cartuja de Jerez.

La figura de Aser muestra diversas relaciones con otras obras zurbaranescas. No se ha advertido que su posición de piernas y manos y, sobre todo, su disposición de perfil se emparentan con el sirviente que en primer plano aparece en la obra de la Cartuja de las Cuevas San Hugo visitando el refectorio. Incluso la manera en que el rostro de Aser se recorta en el paisaje, encuentra paralelo en la manera de solucionarse el perfil del citado paje. Esta última figura, así como la composición general de la obra, como ya apuntamos en otra ocasión, provienen del grabado de un banquete que ilustra la novela florentina de Gualteri e Griselda de hacia 1550⁷⁸³. Esta última relación entre Aser y el cuadro de la Cartuja de las Cuevas confirmaría por otra parte la teoría de Jeannine Baticle

⁷⁸² Young, E., Opus Cit., 1978. En este artículo, Young ya señala relaciones entre los Infantes de Lara y los Hijos de Jacob.

⁷⁸³ Navarrete Prieto, B., Art. Cit., 1994, pp. 374-375

que sitúa los cuadros de las Cuevas en fecha tardía dentro de la producción del artista⁷⁸⁴. Especial atención merece el mascarón que lleva Aser como broche en el traje. Su relación con otro similar en uno de los reyes de la Epifanía de la Cartuja de Jerez, actualmente en Grenoble, (Fig. 413) es evidente, ya que ambos han sido realizados según la estampa de Philippe Galle sobre composición de Maarten van Heemskerck, Aman, favorito del rey⁷⁸⁵ abierta en 1559 (Fig. 414).

Si observamos con detenimiento al rey que se encuentra de frente en la Adoración, sobre todo en los detalles de su pectoral y cinturón rematado en un mascarón, al igual que los brazales y la decoración adamascada del traje, se advierte que están tomados del personaje que se encuentra a la derecha en la estampa y que está en idéntica actitud, aunque invertido. Otro elemento interesante es el plumero que remata la corona, que ha sido tomado del rey que aparece en la estampa a la izquierda. En general, pues, turbantes, mantos y demás elementos exóticos que se encuentran en los lienzos de la Cartuja de Jerez, han sido tomados por Zurbarán de los repetidamente citados grabados de Philippe Galle sobre composiciones de Heemskerck; de ahí que los Hijos de Jacob hayan sido realizados de manera similar, ya que como hemos demostrado, siguen las estampas del citado grabador.

En el más inmediato círculo zurbaranesco también fueron empleadas las composiciones de Maarten van Heemskerck, tal y como se advierte en la obra considerada de Francisco Polanco de la

⁷⁸⁴ Baticle, J., Cat. Exp. Zurbarán, Opus Cit., 1988, pp. 306-9

⁷⁸⁵ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T. V, p. 43, nº 6.3.(1614)

iglesia del Santo Angel de Sevilla con Tobías y el Angel⁷⁸⁶. Para esta obra Polanco se sirvió de la estampa de un grabador anónimo sobre composición de Heemskerck de El Angel habla a Tobías para que saque el pez a tierra⁷⁸⁷, (Tobías 6, 2-4) (Fig. 416). Dos son los elementos literales en ambas composiciones; en primer lugar la figura del perro de perfil, y en segundo lugar, la de del ángel y Tobías sacando el pez. Al final elimina las dos figuras que hay en el fondo de la estampa, sustituyéndolas por un paisaje.

Pero Zurbarán también empleó algunas estampas de otros grabadores nórdicos como Jacques De Gheyn II (1565-1629) para realizar los personajes de sus apostolados, tal y como demostró Milicua para el San Andrés del apostolado de Marchena⁷⁸⁸, (Fig. 417) donde el pintor extremeño aprovechó literalmente el San Andrés abierto por De Gheyn en 1607 sobre dibujo de Karel van Mander⁷⁸⁹ (Fig. 418). Entre los discípulos y colaboradores del obrador de Zurbarán, también hubo algunos que realizaron para el mercado americano series de Sibilas, cuyo carácter se relaciona también bastante con la serie de Los Hijos de Jacob. Una de estas series fue publicada por Guinard⁷⁹⁰, analizándola entonces en función a las fuentes grabadas que se emplearon para realizarlas.

⁷⁸⁶ Para el estudio de esta serie véase Fernández López, J., Programas iconográficos de la pintura sevillana del siglo XVII, Universidad de Sevilla, 1991, p. 138 y ss.

⁷⁸⁷ González de Zárate, J.Mª., Opus Cit, T.X, p.64, nº6.4.(4828)

⁷⁸⁸ Milicua, J., "Observatorio de Angeles" en Archivo Español de Arte, 121, 1958, Lám. VIII

⁷⁸⁹ Hollstein, Opus Cit, T. VII, p. 184

⁷⁹⁰ Guinard, P., "España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas" en Archivo Español de Arte, XLIII, 170, 1970, pp. 105-16



Fig. 413 Zurbarán, Epifanía, Grenoble, Museo

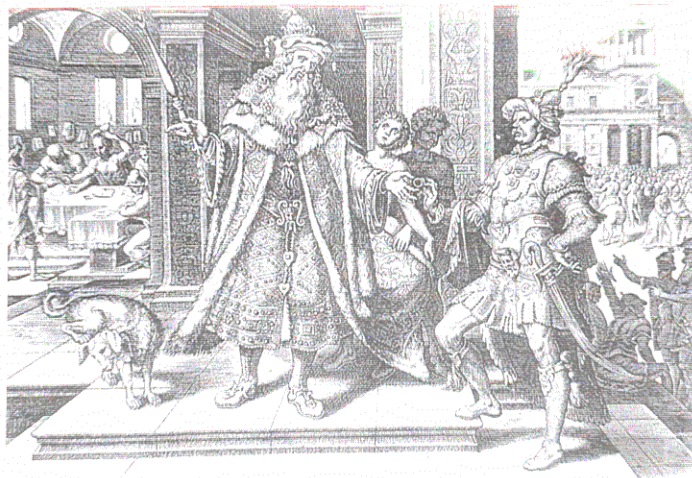


Fig. 414 Philippe Galle, Aman favorito del Rey, grabado sobre composición de Maarten van Heemskerck



Fig. 415 Francisco Polanco, Tobías y el Angel, Sevilla, Santo Angel



Fig. 416 Anónimo, El Angel habla a Tobías para que saque el pez a tierra, grabado sobre composición de Maarten van Heemskerck



Fig. 417 Obrador de Zurbarán, San Andrés, Marchena, Iglesia de San Juan



Fig. 418 Jacques de Gheyn II, San Andrés, grabado sobre composición de Karel van Mander



Fig. 423a Obrador de Zurbarán, Sibila Europeana, Francia, Colección particular



Fig. 423b P. Jode, Sibila Europeana, grabado

Esta serie se relaciona con la de Los Hijos de Jacob por varias razones. Ante todo, por su propio sentido de serie, realizada de manera casi industrial y probablemente destinada al mercado americano; después, por la existencia -igual que en la serie de Los Hijos de Jacob- de otra versión virtualmente idéntica a la francesa que dio a conocer Guinard, desmembrada actualmente en Sevilla, y de la que conocemos al menos otras cuatro Sibilas que publicó Gómez del Castillo⁷⁹¹. Además, de una de ellas, la Sibila Eritrea, (Fig. 419-420) hemos localizado una versión de más de medio cuerpo, que ha sido convertida en Santa Inés (Fig. 421). Aunque la conocemos sólo a través de una fotografía del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla⁷⁹², parece de calidad más alta que las de las otras sibilas, y desde luego más próxima a la mano del propio Zurbarán. Otro modelo idéntico, pero sin el cordero y también cortada por el mismo lugar que la anterior, se encontraba en la colección J. Domínguez y luego formó parte de la colección Thyssen en Lugano; desconocemos su actual emplazamiento. También es obra del obrador del maestro.

⁷⁹¹ Gómez del Castillo, A., "Estudio sobre Bernabé de Ayala", Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Madrid, 1950, pp. 9-107. Gómez del Castillo atribuye estas obras a Bernabé de Ayala por ser ésta la atribución que figuraba en el catálogo de pinturas de Aniceto Bravo, del que se conserva una copia en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla(Copia de los catálogos de D. Antonio y Aniceto Bravo, Sevilla, 8 de junio, 1837, sign. 9188). De las doce Sibilas que poseyó don Aniceto Bravo, Gómez del Castillo sólo poseyó cuatro. Las medidas que se daban para estos cuadros eran de dos varas y tercia de alto y una vara y tercia de ancho (1,84 x 1'03 m). Las doce francesas miden 1,80 x 1,03 m., medidas semejantes si contamos con los marcos. Con respecto a la atribución a Ayala nada nos hace pensar que de él sean, a juzgar por la única obra que del artista se conoce; Gaya Nuño, J.A., "Zurbarán y los Ayala" en Goya, 64-65, 1965, pp. 218-23. Gaya sigue considerando estas obras "provisionalmente" de Bernabé de Ayala.

⁷⁹² Agradezco al Dr. Suárez Garmendía su gentileza al enviarme fotografía de dicha obra, que reproducimos.



Fig. 419 Obrador de Zurbarán,
Sibila Eritrea, Francia,
Colección particular



Fig. 420 P. Jode, Sibila Eritrea,
grabado



Fig. 421 Obrador de Zurbarán,
Santa Inés, Colección particular

Otro punto de contacto con la serie de los Hijos de Jacob son los rótulos y sus soportes, que sirven para la identificación de las mismas, cuya grafía se corresponde exactamente con la empleada en la serie inglesa de Los Hijos de Jacob. Por otro lado, si analizamos sus actitudes y modo de recortarse en el espacio, los fondos y lo primoroso del modo de hacer los brocados, ropajes y rostros, así como la manera en que, por ejemplo, la Sibila Samia (Fig. 422-423) nos mira, es evidente que recuerdan gestos y semblantes como el que presenta Benjamín, y se relaciona con obras posteriores de imitadores del maestro extremeño como los ángeles del Pozo Santo de Sevilla⁷⁹³.

Como en otras series zurbaranescas nos encontramos con una príncipe, probablemente la francesa a juzgar por su calidad, y otra que la copia, pues las cuatro Sibilas que pertenecieron a don Antonio Gómez del Castillo parecen ser de inferior calidad.

Por otro lado, su realización obedece al mismo sistema de configuración de modelos que estamos estudiando. Esta vez, en el obrador de Zurbarán, debieron emplearse la serie de Sibilas grabada por Pieter de Jode (1570-1634) y otra similar que grabara Vignon (1593-1670). No acertamos a decir cuál de las dos pudo ser la directa fuente, por la similitud entre ambas, aunque, como dice Guinard, pudo perfectamente emplear las dos ya que de ambas se encuentran paralelismos en las sibilas zurbaranescas. Con respecto a los grabados de Vignon, no es extraño que los

⁷⁹³ Series de ángeles fueron realizadas en Sevilla y algunas se conservan todavía, como la que guarda el Hospital del Pozo Santo de Sevilla, realizada hacia 1660 por un seguidor anónimo de Zurbarán. Para el estudio de estas obras véase Fernández López, J., Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Sevilla, 1991, pp. 145-9. Para las series de ángeles en América, véase Mesa-Gisbert, "Las series de ángeles en la pintura virreinal" en Revista Aeronáutica, La Paz, Bolivia, 31, diciembre, 1976, pp. 60-66



Fig. 422a Obrador de Zurbarán, Sibila Samia, París, Colección Particular



Fig. 422b P. Jode, Sibila Samia, grabado



Fig. 424 Zurbarán, San Guillermo de Aquitania, Colección particular



Fig. 425 Vignon, San Guillermo grabado

conociera, ya que, como ha señalado recientemente Odile Delenda, el San Guillermo de Aquitania de Zurbarán (Fig. 424) actualmente en colección particular de Nueva York, sigue literalmente una estampa de Vignon del mismo asunto⁷⁹⁴, (Fig. 425) lo que asegura que estaba familiarizado con las obras del artista francés.

Series de sibilas de este tipo, así como de ángeles, fueron frecuentes en Sevilla⁷⁹⁵ y se enviaron al Nuevo Mundo. Con respecto a su emplazamiento original, González de León al hablar de la iglesia de San Román de Sevilla, nos dice: "En esta iglesia hay muchos cuadros, pero de poco mérito, y sólo hay regulares unas sibilas mayores que el natural colocadas en los muros, de la escuela de Zurbarán"⁷⁹⁶.

Pintores como Francisco Polanco realizaron series de sibilas, ya que aparecen citadas en el inventario de sus bienes: "iten, doce quadros de angeles de a dos varas y quarta cada uno; otros doce lienzos de çivilas de a dos varas y tercia cada uno"⁷⁹⁷. Curiosamente las medidas de esas doce sibilas del inventario de Polanco, (dos varas y tercia) 1,93, se acercan a las de esas doce que figuran en el inventario de don Aniceto

⁷⁹⁴ Caturla, M.L. y Delenda, O., Zurbarán, Wildenstein Institute, Paris, 1994, p. 216

⁷⁹⁵ Martín Morales, F.M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca 1600-1670" en Archivo Hispalense, 210, 1986, p. 160. Aparecen 177 sibilas entre 1600-70.

⁷⁹⁶ González de León, F., Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de Sevilla, Sevilla, 1844, p. 119

⁷⁹⁷ Cuéllar Contreras, F. de P., "Testamento e inventario de Francisco Polanco, pintor de imaginería. Año 1651" en Revista de Arte Sevillano, 1, Sevilla, 1982, pp. 41-43

Bravo: 1,80 x 1,05 m.⁷⁹⁸, y a las publicadas por Guinard que hoy se conservan en una colección particular francesa. Todo ello nos indica, como dice Valdivieso⁷⁹⁹, que tanto sibilas como ángeles eran comunes en los obradores sevillanos del siglo XVII, y que no podemos apresurarnos a adjudicar las obras a ningún autor en concreto. En nuestra opinión, la serie de sibilas publicada por Guinard puede considerarse como obra perteneciente al obrador del maestro de Fuente de Cantos de hacia 1640-50, e incluso avanzarse la atribución a Polanco con toda clase de reservas.

Pero como anteriormente hemos dicho, en los obradores sevillanos del siglo XVII se realizaron series de ángeles que seguían como modelo las estampas de Crispin de Passe (hacia 1597-1670) y Gerard de Jode en su serie de los Angelorum Icones⁸⁰⁰ realizados hacia 1575. Arcángeles como los que se conservan en el monasterio de la Concepción de Lima, han sido vinculados por otros autores con la producción de Zurbarán en torno a 1645-50⁸⁰¹, señalando asimismo para ellas las fuentes anteriormente comentadas. Concretamente los modelos angélicos de Crispin de Passe que fueron empleados en Lima son el arcángel Ariel y el querubín Iophill para las figuras de Ariel y Zadkiel, (Fig. 426-427) alterando algunos elementos de la estampa. Sin embargo, como ha señalado Valdivieso, hay que descartar completamente a Zurbarán como autor de estas obras, ya que en la Sevilla del

⁷⁹⁸ Copia de los catálogos de don Aniceto Bravo..., Opus Cit., 1837, ns. 325, 328, 329, 332, 333, 336, 338, 344, 345, 348, 349, 352

⁷⁹⁹ Valdivieso, E., "Ángeles sevillanos en Lima" en Buenavista de Indias, Sevilla, 6, 1992, pp. 35-45

⁸⁰⁰ Biblioteca Nacional ER. 1625

⁸⁰¹ Stastny, F., "Zurbarán en América Latina" en Presencia de Zurbarán, Cat. Exp., Bogotá, 1988, pp.25-28



Fig. 426 Anónimo sevillano, Arcángel Ariel, Lima, Monasterio de la Concepción



Fig. 427 Crispin de Passe, Arcángel Ariel, grabado de la serie de los Angelorum Icones



Fig. 429 Bartolomé Esteban Murillo, La cocina de los Angeles, detalle, París, Museo del Louvre



Fig. 430 Bartolomé Esteban Murillo, Sueño de San José, dibujo, Madrid, Museo del Prado



Fig. 428 Crispin de Passe, Gamael, grabado de la serie Angelorum Icones



Fig. 432 Francisco Pacheco,
San Sebastián atendido por Santa
Irene, Alcalá de Guadaira, Hospital,
destruido

momento había gran cantidad de artistas que realizaron obras parecidas a las del maestro de Fuente de Cantos, pero de técnica y calidad completamente diferente. Estas obras, pues, han de ser sevillanas y de maestro anónimo de hacia 1640-50⁸⁰². Los cuadros de Lima, así como los citados del Pozo Santo, se relacionan también muy directamente con la serie de Arcángeles que se conservan en la Catedral de Jaén, así como con los dos Arcángeles de la Iglesia Parroquial de Robledo de Chavela (Madrid) y nos hablan de un obrador común que realizaba este tipo de obras como recientemente ha señalado Fernández López⁸⁰³.

Pero curiosamente las estampas de Crispin de Passe fueron empleadas también por Bartolomé Esteban Murillo tal y como ya señalamos⁸⁰⁴. Murillo utilizó la figura de Gamael (Fig. 428) de esa serie de estampas, invirtiéndolo, para realizar el ángel que conversa en primer término con otro en su obra La cocina de los ángeles del Museo del Louvre (Fig. 429). Tanto la silueta general como los plegados de la vestimenta y el perfil del rostro han sido realizados teniendo presente esta estampa que, fue utilizada como modelo por Murillo en otras ocasiones, como es el caso del dibujo del Sueño de José del Museo del Prado⁸⁰⁵ (Fig. 430).

Otro de los grabadores empleados en la Sevilla del XVII fue Jan Muller (Jansz Herman Muller, 1540-1617) artista que trabajó

⁸⁰² Valdivieso, E., Art. Cit., 1992, p. 42

⁸⁰³ Fernández López, J., "Los Angeles y los Arcángeles de la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén" en Laboratorio de Arte, 8, 1995, pp. 157-173

⁸⁰⁴ Navarrete Prieto, B., "De la Estampa al lienzo: Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Cat. Exp. Focus, Sevilla, 1996, p. 58

⁸⁰⁵ Pérez Sánchez, A.E., Tres siglos de dibujo sevillano, Sevilla, 1995, p. 228

en el ambiente humanista y artístico del editor Hieronymus Cock y que también fue grabador utilizado por Zurbarán, como vimos en el capítulo que dedicamos a Goltzius y Spranger, pero Muller también grabó una composición de Hans van Aachen del Martirio de San Sebastián, (Fig. 431) gran lienzo pintado por este artista para la iglesia de San Miguel de Munich a fines de la década de 1580. De esta composición que se demostró muy devota, se hicieron varias estampas, apareciendo en la de Muller⁸⁰⁶ invertida la composición respecto al cuadro de Aachen. Entre los ecos que produjo esta composición en la pintura andaluza el más claro y sobresaliente es el que se aprecia en la obra de Francisco Pacheco San Sebastián atendido por Santa Irene⁸⁰⁷ (Fig. 432) obra realizada en 1616 para el hospital de Alcalá de Guadaira y que se quemó en 1936. En esta obra se encuentra el santo reposando en la cama y atendido por Santa Irene; al fondo se abre una ventana por la que se ve la escenificación de su martirio. Es precisamente esta parte del lienzo la que sigue la composición de Aachen grabada por Muller. Este recurso visual del cuadro dentro del cuadro ha sido estudiado por varios autores⁸⁰⁸ y como apuntó Moffit, en las estampas de las Imágenes de la Historia Evangelica del Padre Nadal, aparece con frecuencia una ventana por donde transcurre otra escena, enriqueciendo así el sentido

⁸⁰⁶ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., Opus Cit., T.XIV, p. 106, nº 41. Barstch, A., The Illustrated..., T.IV, p. 463

⁸⁰⁷ Véase Valdivieso-Serrera, Opus Cit, 1985, cat. 239, pp. 101-102. Konecny, L., "Una ojeada en la "cárcel dorada" del maestro Pacheco" en Boletín del Museo i Instituto Camón Aznar, XXVII, 1987, pp. 17-26. Posteriormente Moffitt, J.F., "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish "Picture-within-the-Picture" en The Art Bulletin, LXXII, 1990, pp. 631-638

⁸⁰⁸ Gállego, J., El cuadro dentro del cuadro, Madrid, 1978

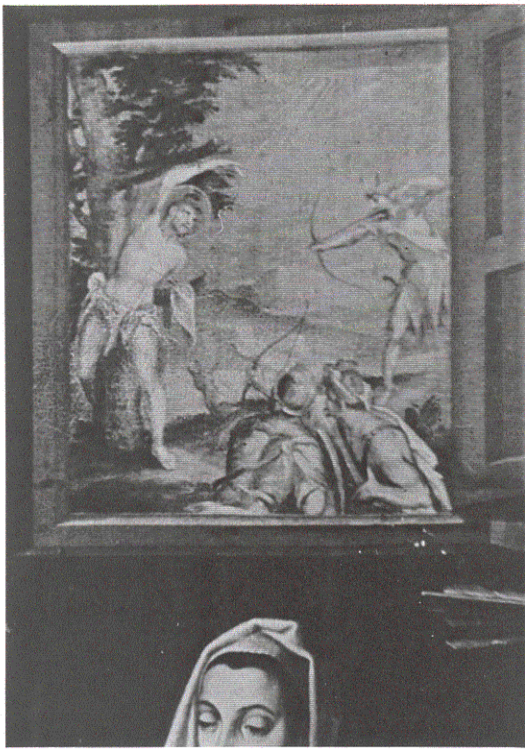


Fig. 431a Francisco Pacheco, San Sebastián atendido por Santa Irene, detalle, Alcalá de Guadaira, Hospital, destruido



Fig. 431b Jan Muller, Martirio de San Sebastián, grabado según composición de Hans de Hans von Aachen



Fig. 434 Francisco Pacheco, Funerales de San Alberto de Sicilia, Pontevedra, Museo



Fig. 433 Théodore Galle, escena de la Vida de San Norberto, grabado sobre composición de Van der Sterre

narrativo de la obra⁸⁰⁹. No es en modo alguno convincente la hipótesis de este historiador que quiere ver en esta obra de 1616 el precedente de las pinturas Velázquezianas que hacia 1618 mostrarán escenas de bodegón y al fondo una ventana por la que se aprecia el verdadero asunto del lienzo, en obras como la Mulata o Cristo en casa de Marta y María.

Pero lo más interesante es que el propio Francisco Pacheco en su libro del Arte de la Pintura da cuenta de esta obra de Alcalá de Guadaira, sin indicar por supuesto el modo en como compuso la escena a través de la ventana que aparece al fondo:

"Pintóse en el medio del cuadro, en una cama, a San Sebastián como de cuarenta años, sentado, con una escudilla y cuchara de lamedor rosado, y aquella Santa viuda Irene que le curó de las heridas que, en pie, le asiste. Una mesa a la cabecera, con un vasico de bálsamo y algunas hilas en un plato, que trae una criada. La santa matrona tiene en la mano derecha un ramo de oliva con que aparta las moscas, insignia de la paz, cuyo nombre significa el de Irene, insignia también de la misericordia. Junto a la cama algunas saetas, atadas con paños ensangrentados del Santo; asimismo, vestidos pacíficos y nuevos sobre un taburete, de que le vistió para su segundo martirio. En la pared, una ventana, por donde se ve le Santo en el campo, atado a un árbol, dónde le están asaeteando; a un lado, sobre la cabeza, colgado un escudo con su tarja, que sea también de defensa; en medio dél, una cruz roxa en campo de oro, que representa su caridad y martirio; por timbre, en lo alto, dos saetas cruzadas a modo de aspas y un festón a la redonda de flores y frutas de mayo; abaxo, dos palos nudosos pendientes,

⁸⁰⁹ Moffit, J.F. Art. Cit., 1990, p. 637

instrumento del último martirio, con que acabó por mandato de Diocleciano; sobre el escudo, una letra en cartón que diga: Deffensor Ecclesiae⁸¹⁰.

También Pacheco supo emplear las estampas de Théodore Galle sobre composición de Van der Sterre de la Vida de San Norberto (Fig. 433), en su obra de los Funerales de San Alberto de Sicilia del Museo de Pontevedra, (Fig. 434) como acertó a ver Odile Delenda⁸¹¹.

Para esta obra el pintor que tratamos elaboró sabiamente la estampa de hacia 1605 de La exposición del cuerpo de San Norberto del citado grabador, tomando de la estampa sobre todo los frailes arrodillados en primer término, así como la figura yacente del santo. El motivo que denuncia la utilización del grabado es el de la figura de la izquierda que está arrodillada y se le descubre el pié derecho apoyado tal y como se ve en la estampa.

Otras fuentes grabadas empleadas por los pintores andaluces fueron las que editó la familia de los hermanos Wierix, cuyo taller es uno de los más importantes de los Países Bajos, pues colaboraron con Plantino en Amberes y con Hieronymus Cock, mientras estuvo en la ciudad del Escalda.

Johann Wierix (1549-1615) fue el mayor de los tres hermanos, desarrollando su vida artística en la misma Amberes. Como sus otros dos hermanos Anton (1552-1604) y Hieronymus (1553-1619), se iniciaron en el grabado copiando las estampas de Durero⁸¹² y

⁸¹⁰ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. de Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 681

⁸¹¹ Delenda, O., "Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole" en Revue du Louvre, 1988, p. 188

⁸¹² Alvin, L. y Delen, A.J., Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx, Bruselas, 1866. Delen, A.J., Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et

uno de sus principales comitentes fueron los jesuitas, quienes les encargaron multitud de composiciones para luchar contra la Reforma.

En el capítulo del Concilio de Trento y la estampa como medio de concrección iconográfica, ya indicamos lo útiles que fueron para algunos pintores las estampas que ilustraban las Evangelicae Historiae Imagines, publicadas en 1593 y estampadas en su mayor parte por los hermanos Wierix, así como para la representación de la Inmaculada Concepción, en la que siguieron también algunas de las representaciones de estos artistas, por lo tanto no repetiremos aquí lo ya dicho y nos remitimos al correspondiente capítulo.

Aparte de esas estampas, nuestros artistas andaluces del XVII utilizaron otras de las composiciones que realizaron estos grabadores.

En el caso de Pacheco, por ejemplo, para su raro Calvario de Colección particular de Washington⁸¹³, (Fig. 435) empleó la estampa de Hieronymus Wierix sobre composición de Pompeo Cesura del mismo asunto⁸¹⁴ (Fig. 436). En este caso el artista rompe completamente sus propias convicciones respecto al Crucificado de cuatro clavos, representando a Cristo muerto con tres clavos tal y como lo muestra la estampa, acompañado de la Virgen, San

dans les provinces Belges..., T. II, Paris, 1934, pp. 150-155. Rouzet, A., Imprimeurs du seizième siècle dans nos provinces, Bruselas, 1975, p. 80. Mauquoy-Hendrickx, M., Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert Ier, Bruselas, 1978. González de Zárate, J.Mª., Opus Cit, T. IX, p. 171-224.

⁸¹³ La obra fue dada a conocer por Von Barghan, B., "A new Crucifixion by Francisco Pacheco" en Pantheon, II, 1981

⁸¹⁴ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit, 1978, T.I, p. 26, nº 325. Esta estampa copia, a su vez, la de Oracio de Santis sobre composición de Aquiliano, Bartsch, T. XVII, 9, 7



Fig. 435 Francisco Pacheco, Calvario, Washington, Colección particular

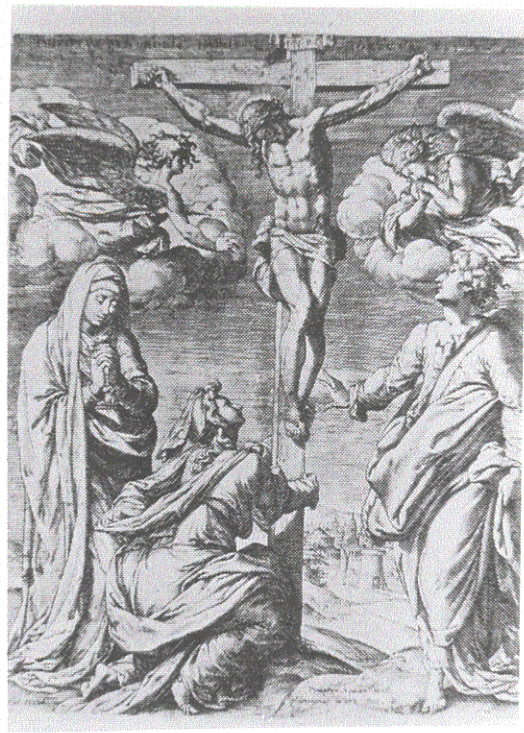


Fig. 436 Hieronymus Wierix, Calvario, sobre composición de Pompeo Cesura, grabado



Fig. 438 Obrador de Zurbarán, Fraile asaeteado, colección Ceballos



Fig. 437 Anton Wierix, Visión Intelectual, grabado perteneciente a las etapas de ascensión mística

Juan y la Magdalena. En cambio suprime de la composición los ángeles y el paisaje del fondo. Es posible que con ello no haga sino responder al deseo del desconocido comitente.

Pero curiosamente Zurbarán -o su obrador- empleó las estampas de los Wierix en una de sus series más problemáticas en cuanto a autoría, por la deficiencia que a nuestro juicio representan estas obras. Nos referimos a la serie de Frailes mercedarios asaeteados de colección particular⁸¹⁵. Para este grupo de obras creemos que debe ser tomada en cuenta la serie de estampas de Anton Wierix sobre Las etapas de la ascensión mística, suite de ocho estampas tituladas por Alvin como Las visiones de San Juan de la Cruz⁸¹⁶. Concretamente la estampa que creemos guarda más relación con las obras zurbaranescas es la de la Visión Intelectual (Fig. 437) que se vincula fácilmente con el Fraile asaeteado (Fig. 438) que fue de la colección Ceballos. Tanto los plegados del hábito, como la manera de implorar a los cielos, guarda una estrecha relación con esta estampa no difícil de encontrar en las bibliotecas conventuales sevillanas, ya que parece ser que estas estampas se interpretan fácilmente con las obras de San Juan de la Cruz la Subida al monte del Carmelo, Noche oscura del alma y La llama de amor viva.

Otra estampa que fue utilizada por algunos pintores fue la

⁸¹⁵ Estas obras fueron dadas a conocer por Angulo Iñiguez, D., "Francisco Zurbarán. Martires mercedarios. S. Carlos Borromeo" en Archivo Español de Arte, 1940, pp. 365-376. D. Diego vinculó estas obras con las estampas de Claudio Mellan sobre monjes mercedarios. Posteriormente véase García Gutiérrez, P.F., "Los mártires mercedarios de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 226, 1984, pp. 141-156

⁸¹⁶ Mauquoy-Hendrickx, M. Opus Cit, 1978, T. II, p. 255, nº1432. Lám. p. 191

del Niño Jesús con los atributos de la Pasión⁸¹⁷ grabada por Hieronymus Wierix y utilizada, por ejemplo, por Juan de Roelas en el retablo de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda⁸¹⁸, actualmente propiedad de la Duquesa de Medina Sidonia. En este lienzo utiliza la composición invertida para representar la alegoría premonitoria de la Pasión de Cristo.

También una efigie de Cristo, de la que se estamparon bastantes pruebas en el taller de los Wierix, se empleó por algunos pintores andaluces como en la obra que conserva la Catedral de Córdoba, que ha sido atribuida a Pablo de Céspedes⁸¹⁹ y que reproduce invertida la composición de Hieronymus Wierix, del Busto de Cristo⁸²⁰ que ilustraba los Humanae Salutis Monumenta⁸²¹. Se representa a Cristo de perfil con barba, largo cabello que le cae en los hombros y un dobléz en el cuello de su túnica, que es precisamente lo que evidencia el uso de la estampa.

De gran importancia, por su influjo en la pintura andaluza e hispanoamericana, son los temas de las Vanitas o el del Arbol del Pecador (Fig. 439). Como ha apuntado Sebastián, estos asuntos no son más que una serie de advertencias visuales y

⁸¹⁷ Mauquoy-Hendrickx, Opus Cit, 1978, p. 62, nº 485 a

⁸¹⁸ Valdivieso-Serrera, Opus Cit, 1985, p. 145, cat. 36

⁸¹⁹ Raya Raya, M^aA., Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba, Córdoba, 1988, cat. 89

⁸²⁰ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., 1978, T.III, p. 328, nº 2147

⁸²¹ las estampas de los Humanae Salutis Monumenta fueron realizadas por los hermanos Wierix en colaboración con los Sadeler y Crispin de Passe y fueron editadas por Philippe Galle, véase Bataillon, B., "Philippe Galle et Arias Montano" en Bibliothèque Humanisme et Renaissance, 2, 1942, pp. 7-41



Fig. 440 Ignacio de Ries, La hora de la muerte del pecador, Segovia, Catedral



Fig. 439 Hieronymus Wierix, Arbol del Pecador, grabado



Fig. 441 Hermana Juana Beatríz de la Fuente, El Arbol vano, México

literarias para enseñar a bien morir⁸²². Hieronymus Wierix realizó una serie de estampas en este sentido que planteaban la fugacidad de la vida y de los bienes terrenales y la inesperada llegada de la muerte.

Este tema del Arbol de la vida o como prefiere llamarle González de Zárate del "Arbol del pecador"⁸²³, ha sido estudiado por Vetter⁸²⁴, señalando algunas estampas como fuente, entre las que destaca la usada por Ignacio de Ries en 1653 para su obra de la capilla del Almirante Pablo Contreras en la Catedral de Segovia que tiene como título La hora de la muerte del pecador (Fig. 440). Esta obra sigue la estampa del mismo asunto que fue abierta por Hieronymus Wierix⁸²⁵.

La estampa presenta a Cristo tocando la campana del fin, la Virgen implorante junto al pecador arrodillado; a la izquierda la muerte corta el árbol de la vida y un demonio tira para hacer caer el árbol. La obra de Ignacio de Ries que presenta los mismos ingredientes compositivos, ofrece además el detalle de situar en la copa del árbol todo un grupo de personajes que representan la vida disoluta y las vanidades mundanas ejemplificadas por la música, el boato y la comida. A los lados sendas inscripciones que nos dicen: "Mira que te has de morir, mira que no sabes

⁸²² Sebastián, S., Contrarreforma y barroco, madrid, 1981, pp. 120 y ss.

⁸²³ González de Zárate, J.M^a., "Iconografía. Precisiones sobre el método. Los ejemplos del "Arbol del Pecador" y de "Laban buscando los idolos en la tienda de Raquel" en Boletín del Seminario del Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1990, pp. 547-553

⁸²⁴ Vetter, E., "Media Vita" en Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft, 16, Muenster, 1960, pp. 190-196 APUD Sebastián, S., Opus Cit, 1981, p. 125

⁸²⁵ Mauquoy-Hendrickx, Opus Cit, 1978, T.II, p. 200, nº 1487

cuando" "Mira que te mira Dios, mira que te está mirando".

En la obra de Ries no aparece la Virgen como intercesora, ni el donante implorante; sin embargo, como hemos dicho, aparece la escena del banquete y el despliegue de vicios que simbolizan la vanidad de los bienes terrenos ante la muerte y la condenación del pecador.

Como ha señalado Santiago Sebastián esta obra de Ignacio de Ries hay que relacionarla directamente con las palabras del profeta Amós ante la certeza del peligro final:

"Pretendéis lejano el día de la calamidad, agarrándoos al presente de un reposo pernicioso. Ved cómo se tienden en marfileños divanes, e, indolentes, se tumban en sus lechos. Comen corderos del rebaño y terneros sacados del establo. Bailan al son de la cítara e inventan instrumentos musicales. Beben vino en copas y se ungen con el más exquisito óleo, y no sienten preocupación alguna con la ruina de José"⁸²⁶. "Ay de ellos, no ven que la muerte ha levantado su guadaña y una mano está presta a derrumbar el árbol; el último profeta, Juan Bautista, ha invitado a hacer penitencia porque ya está puesta el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego"⁸²⁷.

Pero en la pintura novohispana encontramos otros ejemplos bien interesantes que nos hablan de la misma preocupación, invitando a la reflexión y la oración ante la muerte. Estos ejemplos casi todos anónimos del XVII, XVIII y XIX nos hablan de la gran difusión que tuvo esta estampa, además de presentar también estas obras leyendas que invitaban al desengaño que

⁸²⁶ Amós, 6, 3. APUD, Sebastián, S., Opus Cit., 1981, p. 125

⁸²⁷ Mateo, 3-10, APUD, Sebastián, S., Opus Cit, 1981, p. 125

perseguía la espiritualidad barroca⁸²⁸ (Fig. 441).

Otra de las estampas que se utilizaron en la pintura andaluza con frecuencia fue la del San Miguel Arcángel que grabara Hieronymus Wierix sobre composición de Martin de Vos (Fig. 442). Un ejemplo de copia literal de esta estampa muestra un lienzo anónimo que se conserva en la Iglesia de San Miguel de Córdoba (Fig. 443).

Aparte de las Vidas de Santos cuyas ilustraciones fueron abiertas en los talleres de los Wierix y que ya citamos en el capítulo que dedicamos a las estampas y el comitente, como la de San Ignacio de Loyola, también la imagen de Santa Teresa de Jesús que fue abierta por Hieronymus Wierix en 1582 (Fig. 445), inspirándose en el retrato de Fray Juan de la Miseria que se conserva en el convento de Carmelitas Descalzos de Santa Teresa de Sevilla⁸²⁹ (Fig. 444), se utilizó ampliamente a la hora de representar su imagen, tal y como se observa en las infinitas versiones de los conventos carmelitas, pues es más lógico pensar que los pintores se valiesen más bien de la estampa que del original pintado, conservado como valiosa reliquia.

Por último y como ejemplo de la difusión iconográfica y formal de los modelos de los hermanos Wierix, citaremos el curioso ejemplo del Lagar místico⁸³⁰ estampado por Hieronymus Wierix (Fig. 446) y utilizado por un anónimo cordobés para la obra del mismo asunto conservada en la Iglesia de la Axarquía de

⁸²⁸ Véase el capítulo "Carne y muerte, gloria e inframundo" en Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Cat. Exp., Museo Nacional de Arte, México, 1995, p. 256

⁸²⁹ Mauquoy-Hendrickx, M., Opus Cit., T.III, p. 290, nº 1921

⁸³⁰ Ibidem, T. I, p. 77, nº 583



Fig. 443 Anónimo, San Miguel Arcángel, Córdoba, San Miguel



Fig. 442 Hieronymus Wierix, San Miguel Arcángel, grabado sobre composición de Martin de Vos



Fgi. 444 Fray Juan de la Miseria, Santa Teresa de Jesús, Sevilla, Convento de Santa Teresa



MATER TERESA DE IESVS
FVNDATRIX CARMELITARVM
EXCALCEATARVM.
OBIIT A^o CHRISTI DOMINI 1582. ETATIS SVÆ 68.

Fig. 445 Hieronymus Wierix, Santa Teresa de Jesús, grabado sobre composición de Fray Juan de la Miseria

Córdoba (Fig. 447). La estampa es transformada eligiendo de ella la figura de Dios Padre que aprieta la prensa, la de Cristo con la cruz y la de la paloma del Espíritu Santo. El artista añade las figuras de las almas que reciben la sangre redentora de Cristo, en un claro sentido eucarístico y de piedad, al aparecer las almas del Purgatorio. Este pasaje del Lagar místico o Prensa mística se inspira en el pasaje de Isaías (63,6). Fue San Buenaventura quien interpretó así la imagen del lagar místico:

"El vino es imagen de la sangre que extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz"⁸³¹.

Santiago Sebastián⁸³² estudió también una composición parecida a la anterior, con la temática del Lagar místico, obra de Diego de la Peña conservada en el Convento de Santa Teresa de Cochabamba (Bolivia). Esta obra que fue relacionada por el citado autor con el anterior texto de San Buenaventura, proviene asimismo de la comentada estampa de Hieronymus Wierix, lo que nuevamente nos hace ver la gran difusión que tuvieron las estampas de estos grabadores no solo en España, sino también por el continente americano.

Pero además de los Wierix, otra importante dinastía de grabadores flamencos nacidos en Amberes y Bruselas fue la de los Sadeler⁸³³, activos en la segunda mitad del siglo XVI y primera

⁸³¹ San Buenaventura, De praeparatione missae en Opera omnia, 8, 16 APUD Trens, M., La Eucaristía en el arte español, Barcelona, 1952, p. 174

⁸³² Sebastián, S., Opus Cit., 1981, p.168-169

⁸³³ Para los Sadeler véase; Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, Amsterdam, 1980, T. XXI y XXII. Edquist, R.M., Sadeler Catalogue, University of Melbourne Library, 1990. Ramaix, I., Les Sadeler. Graveurs et editeurs, Bruselas, 1992. González de Zárate, J.Mª.,



Fig. 447 Anónimo Cordobés,
Lagar místico, Córdoba,
Iglesia de la Axarquía



Fig. 446 Hieronymus Wierix,
Lagar místico, grabado

del XVII. Los fundadores de la dinastía fueron Jan Sadeler (1550-1600) y sus hermanos Rafael I (1561-1628) y Egidius (1570-1629) y sus estampas se difundieron por toda Europa, merced a los viajes que hicieron a Amberes, Francfort, Munich, Venecia y Praga. Estos artistas además de trabajar junto a los Wierix, colaboraron también con la tipografía de Plantino.

Las estampas de los Sadeler, sobre todo las de Egidius que representaban retratos, fueron conocidas por Pacheco, y así lo hace constar en su Arte de la Pintura:

"Pero honró su nombre Lucas Kiliano, extremado cortador, con un retrato del mismo Alberto, en el año 1608, que en sutileza de buril venció; cosa que, si no se ve no se puede creer, de que he visto solo dos. Seis años después, salió una estampa grande del Emperador Matías con bizarros ornatos, trofeos y despojos, debuxada y tallada de Egidio Sadeler, no tan sutil como el de Alberto, pero muy valiente"⁸³⁴.

Pacheco también utilizó las estampas de Jan Sadeler, tal y como señalamos⁸³⁵ en el retablo de la Virgen de Belén de 1588 de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, a la hora de realizar la Adoración de los Magos que se encuentra en el banco del retablo. Esta estampa sería también utilizada por Simón Pereyngs en el retablo de Huejotzingo de México. Así mismo en el mismo retablo de Pacheco de la Casa Profesa, para realizar la Inmaculada Apocalíptica, recurrió también a la estampa de Jan Sadeler sobre composición de Martin de Vos de San Juan

Opus Cit, T. VIII, pp. 249 y ss.

⁸³⁴ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. 1990, p. 523

⁸³⁵ Navarrete Prieto, B., "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Vitoria, 1994, p. 211

Evangelista⁸³⁶ (Fig. 93-94), tomando de esta composición la figura de la Inmaculada que como dijimos también utilizó Velázquez para la Inmaculada Apocalíptica que aparece en el San Juan Evangelista en Patmos de la National Gallery de Londres⁸³⁷ (Fig. XLII-XLIII).

Pero también para los Calvarios de Pacheco se utilizaron las composiciones de Sadeler, tal y como se observa en el Calvario de 1638 de propiedad particular de Madrid (Fig. 448), al compararlo con las dos estampas del mismo tema de Johannes Sadeler I⁸³⁸ (Fig. 449-450). Para la figura de la Virgen con las manos juntas y dejadas caer, Pacheco utiliza el modelo que aparece en la estampa de Johannes Sadeler I sobre composición de Martin de Vos (Cat. 248 del Hollstein, T. XXII) y la figura del San Juan, sobre todo su tipo físico, proviene de la estampa (Cat. 241 del Hollstein, T. XXII). De esta última figura tan solo se ha elegido el tipo físico y la actitud del santo mirando al cuerpo de Cristo. Esta combinación de varios elementos tomados de varias estampas es habitual como hemos visto en otros ejemplos.

Así mismo Alonso Vázquez, empleó la estampa de Jan Sadeler de la Santa Cena según composición de Martin de Vos, para combinarla con la de Cornelis Cort del mismo tema sobre composición de Livio Agresti, para su Santa Cena del Museo de

⁸³⁶ González de Zárate, J.M^a., Opus Cit., T. VIII, p. 272, nº 15.(3817)

⁸³⁷ Martínez Ripoll, A., "El "San Juan Evangelista en la Isla de Patmos" de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica" en Areas, Revista de Ciencias Sociales, 3-4, 1983, pp. 201-208

⁸³⁸ Hollstein, F.H.W., Dutch and Flemish..., Opus Cit, T. XXII, pp. 126-127 nº 241 y 248



Fig. 448 Francisco Pacheco, Calvario,
Madrid, Colección particular

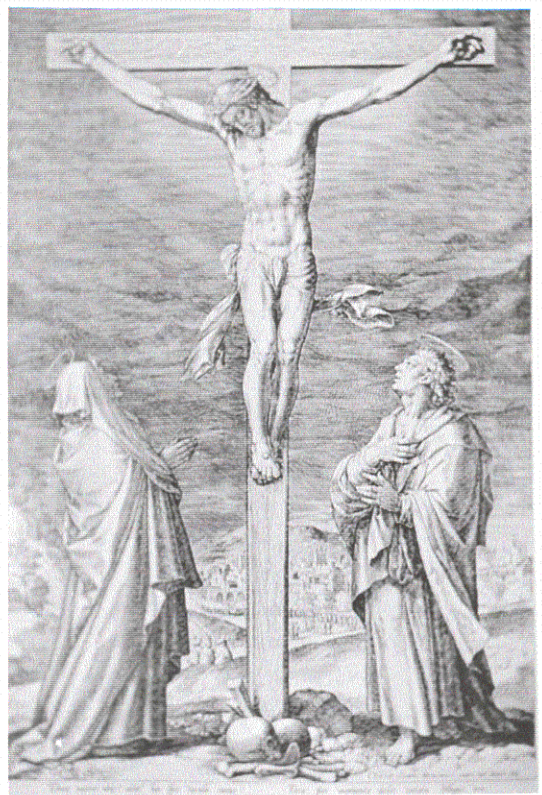


Fig. 449 Johannes Sadeler I
Calvario, grabado

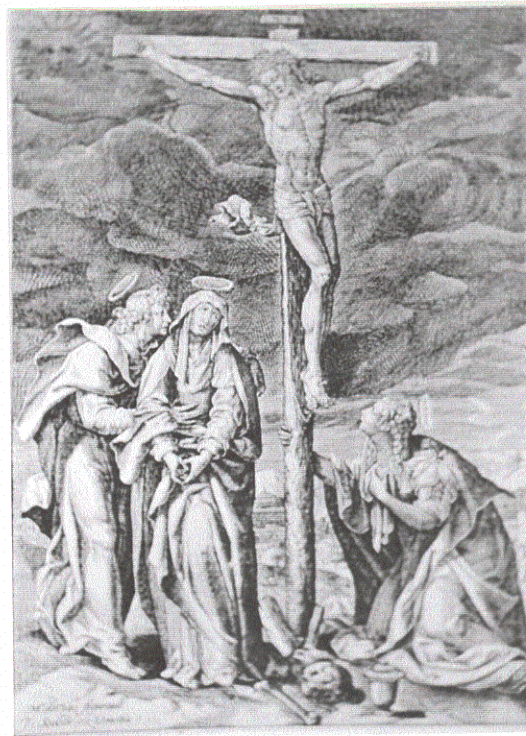


Fig. 450 Johannes Sadeler I,
Calvario, grabado

Sevilla⁸³⁹, como se dijo en el capítulo correspondiente (Fig. 62-24).

Otro ejemplo de uso de modelos abiertos por los Sadeler, lo hemos hallado en la obra que dimos a conocer de Vázquez para su ciclo de la Merced de Sevilla, en su Martirio de San Ramón Nonato que se creía perdido y que localizamos en una colección particular madrileña⁸⁴⁰. (Fig. 451)

Se halla el santo mercedario atormentado por sus verdugos y uno de ellos tiene en las manos el candado que le va a poner en la boca para que deje de predicar. Es este personaje que se halla a la derecha del santo el que ha sido literalmente tomado en su figura, de la estampa de Aegidius Sadeler sobre composición de Martin de Vos del Martirio de un santo⁸⁴¹, (Fig. 452) partiendo de la figura que se halla en la estampa invertida en la parte central y con las manos juntas en señal de resignación; este gesto es alterado por Alonso Vázquez para situar al verdugo con el candado en las manos.

También Francisco de Herrera el Viejo utilizó, transformándolas, las estampas de Aegidius Sadeler, tal y como hemos comprobado en su obra de la Flagelación de Cristo que conserva la Hermandad Sacramental de San Bernardo de Sevilla⁸⁴² (Fig. 453). Para este lienzo Herrera se valió de la estampa de

⁸³⁹ Serrera, J.M., "Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez" en Archivo Hispalense, 184, 1977, p. 194, nota 10

⁸⁴⁰ Navarrete Prieto, B., "Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco" en Archivo Hispalense, (En prensa)

⁸⁴¹ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish...., Opus Cit, T. XXII, p.6 cat. 16

⁸⁴² Esta obra fue dada a conocer por Valdivieso, E. y Serrera, J.M., "La Epoca de Murillo". Antecedentes y Consecuentes de su Pintura, Sevilla, 1982, pp. 64-65



Fig. 451 Alonso Vázquez, Martirio
de San Ramón Nonato, Madrid, Colección
particular



Fig.452 Aegidius Sadeler, Martirio de un Santo, grabado sobre composición de Martin de Vos



Fig. 453 Francisco de Herrera el
Viejo, Flagelación de Cristo,
Sevilla, San Bernardo



Fig. 454 Aegidius Sadeler,
Flagelación de Cristo, grabado

Aegidius del mismo asunto⁸⁴³, (Fig. 454) eligiendo la figura de Cristo, su postura de cabeza y cuerpo desnudo, así como el perfil del sayón de la derecha y los personajes que se adivinan en el fondo apoyadas en una balconada.

En el círculo zurbaranesco se empleó la estampa de Jan Sadeler I que representa al Arcángel San Miguel⁸⁴⁴, (Fig. 455) para la realización de la obra, hoy en colección particular, que muestra un Arcángel⁸⁴⁵ (Fig. 456). En esta ocasión se aísla la figura principal copiando todos sus detalles y eliminando el casco que aparece en la estampa y alzando la espada.

Otro ejemplo del círculo zurbaranesco es el que nos proporciona la Anunciación que fue de la colección Picardo de Cádiz (Fig. 457) y que procede del convento de Arcos de la Frontera (Cádiz)⁸⁴⁶. Para esta obra el artista empleó la estampa de la Anunciación de Jan Sadeler I⁸⁴⁷, (Fig. 458) transformando el escenario y haciendolo mucho más tenebrista, pero manteniendo la misma actitud en el ángel y la Virgen,

⁸⁴³ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit., T. XXII, p. 12, nº46

⁸⁴⁴ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, p. 130, nº261

⁸⁴⁵ Subastas Durán, Subasta nº 153, Diciembre, 1981, Lote nº 384. Medidas 1,60 x 0,96

⁸⁴⁶ La obra fue dada a conocer en 1908 por Romero de Torres, fue recogida en la obra de Cascales y Muñoz, Francisco de Zurbarán: Su época, su vida y sus obras, Madrid, 1911, p. 90. Más tarde fue estudiada por P. Quintero, "La Anunciación de Zurbarán en Arcos de la Frontera" en Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, VII, 1925, pp. 29-31 y también por César Pemán, "Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas" en Archivo Español de Arte, 74, 1946, pp. 160-168. Finalmente Guinard la considera como obra de taller, Guinard, P., Zurbarán, 1988, les éditions du temps, Cat. 33

⁸⁴⁷ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, nº 175



Fig. 456 Obrador de Zurbarán, Arcángel, Colección particular



Fig. 455 Johannes Sadeler I, Arcángel San Miguel, grabado, detalle



Fig. 457 Obrador de Zurbarán, Anunciación, Colección Picardo



Fig. 458 Johannes Sadeler I, Anunciación, grabado

copiando al pie de la letra la indumentaria que viste el ángel y simplificando todo el rompimiento de gloria que se limita en el lienzo a unas nubes.

Testimonio literario del uso de las estampas de los Sadeler es el que nos proporciona Ceán, ya que nos advierte en varias ocasiones del uso por parte de los pintores andaluces de estas estampas y concretamente -como ya dijimos en el capítulo de los tratadistas- del pintor José Ruíz Sarabia nos señala: "Se restituyó después a Córdoba, donde principió a trabajar, aprovechándose de las estampas de los Sadelers, y prontamente logró reputación entre las gentes que no conocían sus plagios, encargándole muchas obras públicas y particulares, especialmente Concepciones, que pintaba con gracia y buen gusto de color."⁸⁴⁸

Pero el grabador que más nos interesa a nosotros por su influjo es Rafael Sadeler II, discípulo de Rafael Sadeler el Viejo y que trabajó en Venecia, Amberes y Munich donde muere en 1632. Allí ayudó a su padre en la realización de una obra sumamente importante como fuente para la obra de Bartolomé Esteban Murillo la Bavaria Sancta et Piadosa⁸⁴⁹ entre los años 1615 y 1628. La obra del jesuita Mateo Radero fue ilustrada siguiendo los diseños de Mathias Kager grabados por Sadeler⁸⁵⁰.

⁸⁴⁸ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario, Madrid, 1800, T.IV, pp. 354-55

⁸⁴⁹ Radero, M., Bavaria Sancta Maximiliani sereniss. Principis Imperii Comitum Palatini Rheno utriusque Bav. Ducis auspiciis capta, descripta eidemque nuncupata a Matheo Radero de Societ. Jesu...Raphael Sadeler Antuerpianus Sereniss. Maximil. Calcographus Tabulis aeris expressit, et uenum exposuit, Monaci, 1615-28, in folio. He utilizado el raro ejemplar conservado en la Biblioteca del Prof. Pérez Sánchez, a quien agradezco su ofrecimiento. En la Biblioteca Nacional la obra no está completa.

⁸⁵⁰ Hollstein, F.W.H., Opus. Cit., T. XXII, pp. 184-343. González de Zárate, J.Mª., Opus Cit., T. VIII, p. 279

Fue el Conde del Aguila quien refirió a Ponz el uso por parte de Murillo de una estampa para su obra de Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos, (Fig. 459) pero sin indicar concretamente el nombre del grabador, dejando un hueco en el manuscrito, probablemente por no saber en ese momento su nombre:

"La pintura del milagro de Moisés en Horeb es copiada puntualmente del célebre lienzo de la Calabaza (original del Guercino) que hoy está en el Palacio de San Ildefonso. El de la refección de Cristo en el desierto, de Herrera que existe en el refectorio de San Hermenegildo. Y la Sta. Isabel, de una estampa de...."⁸⁵¹.

Sin embargo sería Standish quien intuiría la utilización por parte de Murillo de modelos flamencos en sus obras. En un viaje al pueblo holandés de Zicke, apunta la observación de que "al contemplar una casa arreglada al estilo antiguo flamenco, recordó que Murillo copiaba para sus Natividades, los trajes, muebles y otros motivos de las planchas de un viejo libro de grabados, llamado (dice Standish) Batavia Redivida y me maravilló de que un español hubiera venido a inspirarse en el diseño de una casa de campo alemana, en vez de en una española o italiana"⁸⁵².

Como advierte García-Herreraiz, en la obra posterior de Standish, Seville and its vicinity, Londres, 1840, el crítico ha tenido ocasión de documentarse mejor y puntualiza que el libro de grabados es la Bavaria Sacra de Sadeler y añade además que "en

⁸⁵¹ Carriazo, J. de M., "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929, p. 175

⁸⁵² Standish, Notices on the Northern Capitals of Europe, Londres, 1838. APUD García-Herreraiz Pérez, E., "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976, p. 124



Fig. 459 Bartolomé Esteban Murillo, Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos, Sevilla, Hospital de la Caridad



Fig. 460 Rafael Sadeler, Santa Erentrudis, grabado pertenecient a la Bavaria Sancta



Fig. 461 Rafael Sadeler, Santa Elisabetha, grabado perteneciente a la Bavaria Sancta

ella se encuentran los temas de muchas de las pinturas de Murillo y Zurbarán y especialmente la Santa Isabel lavando a los tiñosos"⁸⁵³.

Posteriormente Stirling-Maxwell señalaría:

"The composition so closely resembles the print of St. Erentrudis washing the head of a patient, by Raphael Sadeler, in "Bavaria Sancta...descripta a Matt. Rader; Monaci, 1615-24, 3 vols. fol. i. p. 45, nº 16, that there can be no doubt that Murillo used that print as the foundation of his own design"⁸⁵⁴.

Por lo tanto queda claro que fue Standish el primero que acertó a ver la influencia de la obra de Rader, estampada por Sadeler, en Murillo y los pintores sevillanos. Posteriormente Guerrero Lovillo -al no conocer los textos de Standish- creyó que fue Stirling-Maxwell quien localizó la fuente⁸⁵⁵.

El uso de estas estampas ha sido recogido posteriormente por la historiografía artística, precisando aún más cómo para la Santa Isabel de Hungría Murillo empleó no sólo la estampa nº 16 de Sadeler de Santa Erentrudis S. Ruperti Neptis (Fig. 460). La figura del enfermo, invertido, y de la Santa, han sido desde luego reinterpretados de la citada estampa, pero las figuras femeninas de la izquierda de la composición, proceden - invertidas como señaló Guerrero Lovillo- de la derecha de la estampa nº 54 que Sadeler dedica a S. Elisabetha Vidua Regina (Fig. 461). En el fondo de la composición de Murillo también se

⁸⁵³ Ibidem, p. 125

⁸⁵⁴ Stirling-Maxwell, W., Essay towards a Catalogue of Prints engraved from the works of Diego Rodríguez de Silva y Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo, Londres, 1873, p. 111. APUD Guerrero Lovillo, J., "Los grabados que inspiraron la "Santa Isabel" de Murillo" en Archivo Español de Arte, 100, 1952, p. 326

⁸⁵⁵ ibidem

han sabido mezclar los fondos arquitectónicos de las dos estampas, situándolo a la derecha, como en Santa Eretrudis y cambiándolo por una disposición de arco y balaustrada que procede de la estampa de Santa Isabel⁸⁵⁶. De esta última estampa toma también la figura del mendigo que está siendo atendido por la Santa, situándolo Murillo en la parte inferior izquierda.

Pero Murillo utilizó esta obra de Raderer como fuente en multitud de ejemplos puntuales tanto para figuras, actitudes, atuendos como para composiciones, por ejemplo en su obra de José arrojado al pozo de la Wallace Collection (Fig. 462).

Este lienzo hay que relacionarlo con la estampa nº 20 de la Babaria dedicada a San Marinus M. et Pontifex (Fig. 463). En este ejemplo lo fundamental es el tratamiento movido y dinámico que se le confiere a la escena, así como la manera en como José es arrojado al pozo por sus hermanos, que se relaciona con el martirio de San Marinus arrojado al fuego.

Pero Murillo también empleó otras estampas de Johannes Sadeler I como la de la Virgen cosiendo⁸⁵⁷ (Fig. 464) para su obra de La Sagrada Familia del Museo de Budapest (Fig. 465). Si nos fijamos en la postura de la Virgen, en su manera de mirar, así como en la forma en como descansa su mano en las rodillas, veremos la relación con la citada estampa, que por otra parte fue muy utilizada por otros artistas no andaluces, como por ejemplo un anónimo toledano del círculo de Orrente de la parroquia de

⁸⁵⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, p. 145

⁸⁵⁷ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., Opus Cit., T. XXII, p. 118, nº 174



Fig. 462 Bartolomé Esteban Murillo, José arrojado al pozo, Londres, Wallace Collection



Fig. 463 Rafael Sadeler, San Marín M. et Pontifex, grabado perteneciente a la Bavaria Sancta



Fig. 465 Bartolomé Esteban Murillo,
Sagrada Familia, Budapest, Museo



Fig. 464 Johannes Sadeler I.,
Virgen cosiendo, grabado



Fig. 466 Francisco Antolínez,
Sagrada Familia, Huesca,
Palacio Arzobispal, detalle

Cebreros de Avila⁸⁵⁸. Esta misma estampa de Sadeler sería utilizada por Francisco Antolínez para su Sagrada Familia conservada en el Palacio Arzobispal de Huesca⁸⁵⁹ (Fig. 466).

Una obra atribuida a Valdés Leal con reservas por Trapier, El sueño de San Fernando⁸⁶⁰, conservado en el Banco Exterior de España, (Fig. 467) se puede relacionar también con la estampa nº 37 de la Bavaria, la de B. Guntarius episc Ratisbon (Fig. 468). En este caso se muestra la figura del santo dormido en actitud parecida a como se muestra en la obra del Banco Exterior, incluso en la disposición de los pies; sólo que como en tantas otras ocasiones el modelo de Sadeler ha sido invertido. Otro elemento que se encuentra en la estampa y en El sueño de San Fernando es el cetro y la corona sobre la mesa, así como la tienda de campaña y el cortinaje que descubre un paisaje.

Pero además de la Bavaria Sancta, también fué común el uso de otros modelos grabados por los Sadeler, en concreto su serie de anacoretas y ermitaños, que fueron muy copiados en multitud de obras anónimas en toda España, como las que conservan las Descalzas Reales de Madrid, además de otras obras anónimas, como dos cuadros de San Apolonio y San Josafat, conservados en la

⁸⁵⁸ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y ..." Art. Cit, 1993, p. 137. Otro ejemplo de la utilización de esta estampa de Sadeler se aprecia en la obra de Bartolomé de Cárdenas de colección particular de Valladolid. Cfr. Valdivieso, E., La Pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971, lám. XII

⁸⁵⁹ Morte, C. y otros, Signos Arte y Cultura en Huesca: De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII, Huesca, 1994, p. 299

⁸⁶⁰ Trapier, E. du Gue., Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960, fig. 120. Trapier expresa sus dudas entre Valdés y Arteaga. Véase también, Gállego, J., Grupo Banco exterior. Obras de Arte, Madrid, 1991, p. 31



Fig. 467 Atribuido a Valdés?,
El sueño de San Fernando,
Colección Banco Exterior



Fig. 468, Rafael Sadeler, B. Guntarius episc. Ratisbon, grabado perteneciente a la Bavaria Sancta

Catedral de Badajoz⁸⁶¹. Las obras que fueron utilizadas como fuente para realizar estos anacoretas son las reeditadas por Ioannes le Clerc en 1606 Sylvae Sacrae Monumenta Anachoretarum, (Munich, 1594) Trophaeum Vitae Solitariae, (Venecia, 1598) Solitudo Sive Vitae Patrum Eremiticolarum y Oraculum anachoreticum, (Venecia, 1600). Estas obras, en general, fueron realizadas según diseño de Martin de Vos y estampadas por Jean y Rafael Sadeler entre 1585 y 1600⁸⁶². Estas estampas de eremitas fueron citadas por Guinard⁸⁶³ como fuente para los fondos de paisaje que aparecen en algunas de las obras del pintor extremeño, como el San Guillermo de Aquitania, ya relacionado, en su figura, con una estampa de Vignon por Odile Delenda.

Pero también otros pintores andaluces desconocidos o anónimos, utilizaron las estampas de los Sadeler como fuente para sus obras. Así es como por ejemplo el desconocido pintor de Baeza Salvador Velasco, realizó en 1673 el lienzo de Las Animas del Purgatorio de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Vilches (Jaén). Ya en el capítulo de la estampa y el concilio de Trento, analizamos esta obra en virtud del seguimiento de la estampa de

⁸⁶¹ Terrón Reynolds, M.T., "Fuente iconográfica para dos cuadros de la Catedral de Badajoz: S. Apolonio y S. Josafat" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1991, pp. 497-503

⁸⁶² Véase Torres Pérez, J.M., "Inédita colección de grabados franceses en Sevilla" en Norba-Arte, nº VIII, 1988, pp. 143-177. Para la influencia de las estampas de los Sadeler en la pintura de cobre del XVII véase, González de Zárate, J.M^a, Bermejo, V., Angulo, E. y Lamarca, R., "Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII" en Goya, 251, 1996, pp. 265-275

⁸⁶³ Guinard, P., "¿Zurbarán pintor de paisajes?" en Goya, 1064, p. 212

Johannes Sadeler I del Juicio Final⁸⁶⁴ (Fig. XIX-XX) y el posterior cambio al tapar la desnudez de las almas que se sitúan en la parte izquierda de la composición ya que en el grabado aparecen desnudas y tras la visita del Obispo de Jaén Rodrigo Marín Rubio en 1720, manda que sean cubiertas por indecentes.

El artista realizó el lienzo de Las Animas del Purgatorio siguiendo esta estampa para el esquema general y distribución de figuras, siendo literales el grupo de almas de la izquierda que ascienden, que en un principio se realizaron desnudas, tal y como aparecen en la estampa, y también es similar el ángel que ayuda a ascender y salvar a las animas de la parte inferior. También la parte superior con la gloria, La Virgen y Cristo y a la derecha los santos y almas de vida ejemplar, han sido tomados de esta estampa. Con respecto al ángel trompetero que aparece en el centro anunciando el Juicio, ha sido realizado siguiendo una composición de Goltzius de 1586 de La Vanidad.

Ejemplo de alteración de una estampa, aprovechando de ella varios elementos y disponiéndolos en diferentes lugares del cuadro, es el que se aprecia en el interesante cobre de Santa Cecilia que conserva la Fundación Fondo de Cultura de Sevilla en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla (Fig. 469). En esta obra se aprecia un corro de querubines danzantes, que han sido realizados siguiendo la estampa de Johannes Sadeler sobre composición de P. Candid del Rey David tocando el arpa⁸⁶⁵, (Fig. 470) donde aparecen todos estos personajes. Lo más interesante es que en el cobre se aprecia al fondo un cuadro (el cuadro

⁸⁶⁴ Hollstein, F.W.H., "Dutch and Flemish...", Opus Cit, T. XXII, p. 129, nº 260

⁸⁶⁵ Corpus Rubenianum Burchard, vol. II, fig. 50

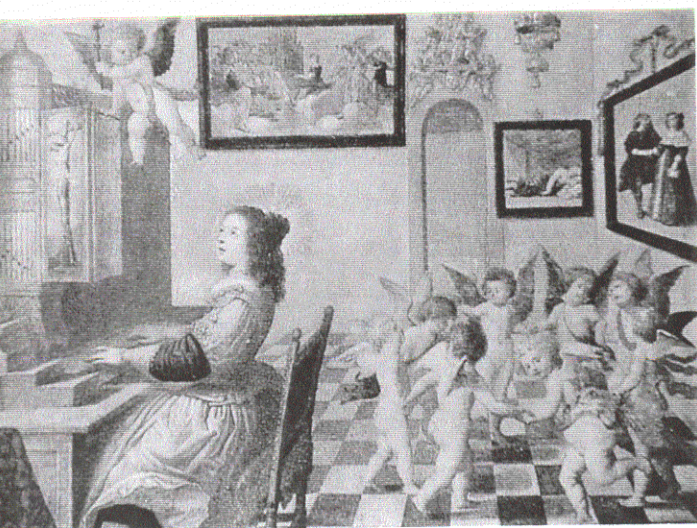


Fig. 469 Anónimo, Santa Cecilia,
Fundación Focus



Fig. 470 Johannes Sadeler, Rey David tocando el arpa, según
composición de P. Candid



Fig. 470b Johannes Sadeler, Rey David tocando el arpa,
detalle, según composición
de P. Candid

dentro del cuadro) donde se ve a Santa Cecilia tocando un clavicorido. Esta composición con la santa sobre las nubes y los ángeles músicos tocando la viola de gamba y demás instrumentos, ha sido tomada del rompimiento de gloria de la citada estampa sobre composición de P. Candid.

Pasando a otros grabadores, muy interesante es la utilización por parte de José de Antolínez y Sarabia de las estampas del holandés Hendrik Goudt (1583-1648), que reproducían las composiciones de Adam Elsheimer⁸⁶⁶, pues este componente será fundamental en su estilo. Concretamente la estampa que utiliza Antolínez es la que reproduce la composición de Elsheimer de Tobías y el Angel (Fig. 471-472a). Se conservan varias versiones de Antolínez de este tema, presentando a los personajes citados, no solo con fidelidad a sus actitudes sino, en un ambiente naturalista de paisaje, tal y como se representa en la estampa aludida. Además de estas composiciones también las estampas del holandés Herman van Swanevelt evidencian elementos concomitantes con el ambiente que presentan las obras del pintor sevillano.

Pero las composiciones de Elsheimer también infundieron su huella en la obra de Murillo, ya que para la configuración del modelo de San José con el niño, (Fig. 472b) del que se conservan varios dibujos -en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Museo del Louvre-⁸⁶⁷, así como la obra del Ermitage, el pintor sevillano acudió a la estampa de Adam Elsheimer (Fig. 472c) del mismo

⁸⁶⁶ Véase Adam Elsheimer. Werk, Künstlerische Herkunft und Nachfolge, Cat. Exp., Frankfurt, 1967, Lam. 181

⁸⁶⁷ Pérez Sánchez, A.E., Tres Siglos de Dibujo Sevillano, Sevilla, 1995-1996, Sevilla, Cat. 89 y 94



Fig. 472 José Antolínez, Tobías y el Angel, Colección particular



Fig. 471 Adam Elsheimer, Tobías y el Angel, grabado



Fig. 472b Bartolomé Esteban Murillo, San José y el Niño, Ermitage, Museo



Fig. 472c Adam Elsheimer, San José y el Niño, grabado

tema⁸⁶⁸, tomando del grabado la figura de San José, su vestimenta, así como la posición de sus pies, solo que como en tantas ocasiones se ha invertido el modelo.

Otro grabador utilizado en varias ocasiones para representar escenas veterotestamentarias es Egbert van Panderen (1581-1628), grabador nacido en Haarlem y que trabajaría en esta zona, así como en Amberes y Amsterdam⁸⁶⁹. La estampa de la que hemos localizado varias copias es la del Sacrificio de Isaac realizada sobre composición de Petrus de Iode (Fig. 473). Este grabado fue utilizado por Juan de Zamora para la escena del mismo asunto que se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla⁸⁷⁰, situando la acción en la parte superior de la composición como si se tratara de una visión.

La otra obra donde hemos localizado el uso de esta estampa de Egbert van Panderen del Sacrificio de Isaac es en un lienzo de colección particular (Fig. 475) que se puede atribuir con reservas, a la órbita de Sebastián de Llanos Valdés con reservas, ya que lo conocemos sólo a través de fotografía. La obra sigue el modelo grabado en la figura de Abraham e Isaac, alterando un poco el modelo del ángel que impide que Abraham consume el sacrificio.

En resumen como puede advertirse, el uso de las estampas holandesas y flamencas es, sin duda mayoritario. Estos ejemplos entre los que destacan quizás los de Wierix y Sadeler, completan el panorama enunciado a través de las figuras capitales

⁸⁶⁸ Cat. Exp. Adam Elsheimer, Opus Cit., 1967, fig. 165, Cat. 261

⁸⁶⁹ Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish..., T. XV, p. 82

⁸⁷⁰ Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, nº167



Fig. 474 Sebastián de Llanos y Valdés?, Sacrificio de Isaac, colección particular



Fig. 473 Egbert van Panderen, Sacrificio de Isaac, grabado

estudiadas por separado con estos ejemplos.

No obstante hemos de señalar también que algunas estampas de grabadores flamencos, como las pertenecientes a las vidas de santos, se utilizaron muy puntualmente para solventar una composición determinada, ya vimos el caso de Pacheco para los Funerales de San Alberto de Sicilia en relación a las estampas de la vida de San Norberto de Th. Galle. Otro caso bien interesante y con el que cerramos este capítulo es el de la vida de San Agustín abierta por el grabador ya estudiado Schelte a Bolswert, ya que de esta obra abierta en 1624, Zurbarán eligió la estampa de San Agustín protegiendo al Clero para realizar el lienzo La Virgen de los Cartujos conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fue Kheerer⁸⁷¹ quien señaló este paralelo advirtiéndolo cómo se utilizó de modo literal a los querubines que sostienen la capa del santo y la Paloma del Espíritu Santo que preside la composición, así como las cabecitas angélicas, además de servirse Zurbarán de la indumentaria del San Agustín para la Virgen que ampara a los Cartujos.

Este ejemplo es uno más para entender cómo muchas veces la selección del asunto para la inspiración, procedía de los lugares más insospechados y lo único que importaba era que la estampa diera las claves compositivas, aunque el asunto a pintar no tuviera nada que ver con el modelo estampado, pues lo único que interesaba era la solución plástica.

⁸⁷¹ Kheerer, H., Francisco de Zurbarán, Munich, 1918 y del mismo autor, "Neues über Francisco de Zurbarán" en Zeitschrift für bildende Kunst, 1920-21, LV, pp. 248-252.



Francisco de Zurbarán,
Virgen de los Cartujos,
Sevilla, Museo de Bellas
Artes



Schelte a Bolswert,
San Agustín protegiendo
al Clero, grabado

II.7 Otros grabadores italianos y franceses

Otros grabadores italianos y franceses

El uso de modelos italianos en la pintura andaluza del siglo XVII ya hemos puntualizado que es menor, en proporción, al caudal flamenco, aunque en casos concretos, -como el del grabador holandés, ya estudiado, Cornelis Cort-, artistas nórdicos establecidos en Italia, contribuyen a la difusión de modelos procedentes de Tiziano, Barocci, Zuccaro y algunos otros que se suman a los de grabadores italianos empleados también a veces por los artistas andaluces y españoles.

Palomino, además, recomienda el uso de los modelos clásicos italianos en el periodo de aprendizaje del pintor:

"Y este linaje de estudio, junto con las demás venerables antiguallas de las columnas Trajana, y Antoniana, sepulcro de Ovidio, y las lucernas antiguas, con las demás maravillas de Roma subterránea, que nos franquea la providencia de las estampas, y libros, es lo que en Italia llaman disegname degliantico, estudiar de lo antiguo. Mediante lo cual se hicieron inmortales Miguel Angel, Rafael de Urbino, Polidoro, Andrea del Sarto, Leonardo de Vinci, y todos los de aquel siglo dichoso; a quien siguió con bien conocidas ventajas la celebérrima escuela de los Carachels, que ha dado a el mundo en tantos discípulos eminentes, otros tantos gigantes de esta facultad; como lo acreditan sus obras en galerías, templos, y palacios de príncipes. Y verdaderamente, que quien no logra el estudio de estos milagros del arte, malogra totalmente la sazón del fruto de su habilidad. Y así muchos, y muy felices ingenios, dotados altamente del Cielo, han dejado de conseguir su última perfección, por

faltarles esta parte."⁸⁷¹

Francisco de Holanda en su tratado también deja bien claras las preferencias por la pintura italiana:

"Sabréis que en Italia se pinta bien por muchas razones y fuera de Italia mal por muchas razones. Primeramente, la naturaleza de los italianos es estudiosísima en extremo, y los de ingenio ya traen de suyo proprio quando nacen: trabajo, gusto, y amor a aquello que son inclinados y que les pide su ingenio; y si alguno determina de hacer profesión y seguir algún arte o sciencia liberal no se contenta él con lo que le basta para ser por aquella rico y del número de los oficiales, sino por ser único y extremado, vela y trabaja continuamente y sólo trae delante de los ojos este tan grande interés de ser manstro de perfección..."⁸⁷².

Esta preferencia "teórica" y "formal" por lo italiano como modelo de perfección también la señala Palomino a la hora de recomendar el viaje a Italia y sobre todo el uso de los papeles y libros que transmitían los modelos italianos, diciendo como hemos dicho en otro capítulo "que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros."⁸⁷³

Dentro de la pintura española del siglo XVI contamos con estudios puntuales que abordan el impacto de las estampas de Marcantonio Raimondi sobre composición de Rafael⁸⁷⁴, así como

⁸⁷¹ Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso español pintoresco y laureado, Ed. Madrid, 1947, p. 475

⁸⁷² Holanda, F., De la Pintura antigua, Ed. Madrid, 1921, p. 155

⁸⁷³ Ibidem, p. 1032

⁸⁷⁴ Avila, A., "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo XVI a través de los grabados" en Rafael en España, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 43-85

trabajos parciales que revelan también su eco en la pintura del siglo XVII⁸⁷⁵.

Lope de Vega en la Viuda Valenciana alude a las estampas sobre composición de Rafael con estas palabras repetidamente citadas, puestas en boca de un vendedor:

"...Esta, por vida de Aurelio/ que es de las ricas y finas,/ que es de Rafael de Urbinas/ y cortada de Cornelio".

Por su parte Carducho señala lo comunes que resultaban los modelos italianos, transferidos en pinturas, en Castilla y concretamente en la Corte, donde la presencia de las Colecciones Reales garantizaba el conocimiento de esos lienzos, y existía además un activo comercio:

"Cuando llegué de mi jornada, me llevaron una noche a donde vi que se trataba de pinturas, dibujos, modelos y estatuas, con mucha noticia de todos los originales de Rafael, Corezo, Ticiano, Tintoretto, Veronés, Palma, Bassari, y de otros famosos... feriendo unos con otros... Y vimos allí la pintura que deseaba ver que es de Nuestra Señora, el niño Jesús y San Joseph, en cuadro de vara y cuarta, que ha estado y está en la opinión de todos por de mano de Rafael de Urbino, que es la misma que estaba en Valladolid en un colateral de las Carmelitas Descalzas y hoy es del Conde de Monterrey...la estuvimos mirando y celebrando la gracia, el decoro, la autoridad y propiedad con que aquel hombre pintó, lastimándonos del mal logro de su vida en tan poca edad, estando a la puerta de tan próspera fortuna."⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ Silva Maroto, P., "Rafael y la Pintura Española del siglo XVII" en Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994, T. II, pp. 867-900

⁸⁷⁶ Carducho, V., Diálogos de la Pintura, Madrid, 1633. Ed. de Calvo Serraller, Madrid, 1979, pp.417-418. APUD, Pérez Sánchez, A.E., "Rafael en los tratadistas españoles" en *Opus*

Pero también Pacheco cita estampas realizadas sobre composiciones de Rafael como ejemplo de composición adecuada a la historia verdadera:

"Esto, a mi juicio, denota que en todo el compuesto de la historia, la cual abraza muchas figuras, se haga un cuerpo que no discorde en nada, como sería si se pintase la lluvia del maná en el desierto, donde convendría que todos los hebreos, que en tal caso se representan, con varias acciones, recogiesen este celestial manjar mostrando alegría y deseo grandísimo, como se ve en la estampa de Rafael. El cual imaginó un verdadero desierto, con edificios y tiendas de madera convenientes al tiempo y al lugar. Y dio a Moisés efigie grave, vistiéndose de hábito luengo, y haciéndolo de estatura grande y augusta; usando también en los judíos de vestes recamadas y con orlas, como ellos las traían."⁸⁷⁷

Esta estampa a la que se refiere Pacheco puede identificarse con el grabado de Agostino Musi (1490-1540) de La recogida de el Maná realizado sobre composición de Rafael y que Pacheco pudo conocer en su visita al Escorial, ya que en la colección de estampas del Monasterio, se conserva una prueba de esta estampa⁸⁷⁸ (Fig. 475).

Este grabador pertenece a la escuela de Marcantonio Raimondi, con quien se formó en Roma en 1516 abriendo estampas que se editaron por la prestigiosa empresa de Antonio

Cit., Rafael en España, 1985, p. 35

⁸⁷⁷ Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. 1990, p. 297

⁸⁷⁸ González de Zárate, J.Mª., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, T. VIII, p. 15, nº 1.(3149)



Fig. 475 Agostino Musi,
La recogida del Maná, grabado
sobre composición de Rafael



Fig. 476 Juan Bautista Vázquez
el Viejo, El Giraldisillo, Sevilla,
Catedral



Fig. 477 Raimondi, Pallas Athene
grabado

Salamanca⁸⁷⁹.

Como advierte el autor del Arte de la Pintura, en esta estampa aparece Moisés con efigie grave dirigiéndose a la muchedumbre y al fondo se observan las tiendas de madera en el desierto.

Pero además Pacheco, comenta en bastantes ocasiones los modelos de Rafael como ejemplos de decoro. Entre las citas que han sido aludidas en otras ocasiones, destacamos la siguiente bien elocuente en lo que respecta a su contenido:

"Así en el debuxo del desnudo, ciertamente, yo seguiría a Micael Angel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino. A quien (por oculta fuerza de naturaleza) desde mis tiernos años he procurado siempre imitar movido de las bellísimas invenciones suyas: y de un papel original de la Escuela de su mano, de aguada (que vino a mis manos y he conservado conmigo muchos años ha) debuxado con maravillosa destreza y hermosura."⁸⁸⁰

Como además Pacheco no viajó a Italia, su conocimiento de las "invenciones" de los grandes maestros italianos han de apoyarse necesariamente en las muchas estampas que se abrían de sus composiciones, ya que el único dibujo aludido difícilmente podría bastarle.

También Juseppe Martínez en sus Discursos Practicables, alude a las estampas de Rafael y a las que se abrieron por sus imitadores:

⁸⁷⁹ Hind, A., A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914, New York, 1963, p. 60

⁸⁸⁰ Pacheco, F., Opus Cit., Ed. 1990, p. 349

"No con menos justicia y méritos entrará Rafaelo, que como tan cortés en cualquiera parte se hará lugar. ¡Qué consideraciones no hizo en esta parte! Que aunque he tratado de su singular prudencia y acciones tan propias, todo es poco para lo que merecen sus obras. Es tan dueño de su entendimiento que creo sus errores (digo sus menores aciertos) fueron singular acierto de otros. Todo obedeció de manera, que hallo por lo obrado suyo en tan breves años, que nació con gracia de pintor, al modo que Virgilio de poeta. La sabiduría en estos insignes varones fue natural hallada más por gracia divina que humana, y fuera hacerles agravio querer yo especular el modo que observaron: sólo digo de nuestro Rafaelo que fue el mismo acierto, como se ve en sus estampas, que aunque mal entalladas, lo que es la situación y acción de figuras no pierden la composición. Por este pequeño índice se puede conocer algo de lo mucho que sus obras merecen."⁸⁸¹

La mayor parte de las composiciones de Rafael se grabaron por el citado Marco Antonio Raimondi (hacia 1480-1539) que para ello creó un taller muy amplio dedicado a la difusión de los modelos del maestro de Urbino, además de copiar y difundir fraudulentamente las composiciones de Alberto Durero. Los editores que difundieron sus grabados en Roma, comercializando las pruebas por toda Europa, fueron fundamentalmente Antonio Salamanca, Lafrery y Rossi⁸⁸².

Pero, como ha apuntado Silva Maroto, resulta importante

⁸⁸¹ Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, Madrid, Ed. Julián Gállego, 1988, p. 155

⁸⁸² Hind, A.M., Marcantonio and the Italian Engravers and Etchers of the Sixteenth Century, Londres, 1912. Spike, J., "The Engravings of Marcantonio Raimondi" en The Burlington Magazine, 1984

resaltar que en el siglo XVII no se emplean los grabados de Raimondi (hacia 1480-1539) con la profusión con que lo fueron en el siglo XVI. Así por ejemplo el famoso Descendimiento de Rafael, grabado por Raimondi no se utiliza como modelo, habiendo sido profusamente utilizado en el XVI⁸⁸³.

Incluso en la escultura sevillana del XVI, el eco de las estampas de Marcantonio sirvió para que Juan Bautista Vázquez el Viejo pudiera realizar el famoso Giraldillo (Fig. 476) que coronaría la Giralda en 1568. Esta popular alegoría de la Fe fue realizada siguiendo la estampa de Raimondi de Pallas Athenea o Minerva editada por Antonio Salamanca⁸⁸⁴ (Fig. 477).

En este modelo se encuentra el mismo tipo de casco, así como la manera de disponer la cabeza y sobre todo la forma en como Pallas coge la lanza que fueron tomadas por Vázquez el Viejo para la figura que coronaría la Giralda.

Pasando ya al eco que las estampas de Raimondi tuvieron en la pintura andaluza del XVII, podemos aducir que sobre todo fueron sus Apostolados los que más fortuna tuvieron.

⁸⁸³ Portela, F., "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 217, 1982, pp. 80-83

⁸⁸⁴ Este paralelo fue advertido por Lleó Cañal, V., "La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570" en Revue de L'Art, 70, 1985, p. 27, nota 2.

La estampa de Raimondi se reproduce en González de Zárate, J.M^a., Opus Cit, T. VIII, p. 186, nº 31.2.(3581)

Ya ha sido señalado por otros autores el caso del Apostolado de Pablo Legot realizado para la iglesia de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache (Sevilla), donde se han utilizado las estampas de Cristo (Fig. 478-479), San Juan, San Andrés, Santiago el Mayor, San Mateo, San Judas, San Bartolomé, además de otras con variantes⁸⁸⁵. En el caso del Apostolado del mismo artista conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla⁸⁸⁶ se siguen los modelos de Rafael sobre composición de Raimondi en Cristo, San Bartolomé, San Felipe, que ha sido convertido en San Matías, mientras que el San Matías de Raimondi ha servido a Legot para realizar a su Santo Tomás.

Pero sin embargo no se ha apuntado que para el Apostolado de la iglesia sevillana de San Roque, Legot utiliza otras fuentes italianas de variada procedencia. Por un lado se emplean los modelos de Beccafumi (1484-1551) de San Felipe (Fig. 480) y San Pedro⁸⁸⁷ (Fig. 481) y por otra los de Raffaello Schiaminossi de su serie de Profetas, que fueron estampados en Roma en 1609⁸⁸⁸.

Los modelos de Beccafumi han sido empleados de manera literal para los citados apóstoles San Felipe (Fig. 482) y San Pedro (Fig. 483). Tan solo en el primero se ha invertido la estampa, añadiendo, en ambas composiciones, un paisaje al fondo de la escena, donde se representa el martirio de cada santo.

Con respecto a las estampas de Raffaello Schiaminossi de los

⁸⁸⁵ Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura Sevillana del Primer tercio del siglo XVII, Sevilla, 1985, p. 289-291. Posteriormente Silva Maroto, Art. Cit, 1984, p. 880

⁸⁸⁶ Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 58-60

⁸⁸⁷ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, "Italian Chiaroscuro Woodcuts", T. I, nº 71.13 y 71.14

⁸⁸⁸ Ibidem, T. 38, pp. 52-64



Fig. 478 Pablo Legot, Cristo,
San Juan de Aznalfarache



Fig. 479 Raimondi, Cristo, grabado



Fig. 482 Pablo Legot, San Felipe,
Sevilla, San Roque



Fig. 480 Beccafumi, San Felipe,
grabado



Fig. 483 Pablo Legot, San Pedro,
Sevilla, San Roque



Fig. 481 Beccafumi, San Pedro,
grabado



Fig. 485 Pablo Legot, San Simón,
Sevilla, San Roque



Fig. 484 Rafaello Schiaminossi,
Moisés, grabado



Fig. 487 Pablo Legot, Santiago el Mayor, Sevilla, San Roque



ZACHARIAS PROPHETA

Fig. 486 Rafaello Schiaminossi, Zacarías, grabado



Fig. 487 b Pablo Legot, Apostol, Sevilla, San Roque



DANIEL PROPHETA

Fig. 487c Rafaello Schiaminossi, Daniel, grabado

Profetas, concretamente se han empleado las de Moises (Fig. 484) para el San Simón (Fig. 485) de Legot, la de Zacarías (Fig. 486) para el Santiago el Mayor (Fig. 487), y la del Profeta Daniel (Fig. 487a) para la figura de Apostol (Fig. 487b), los tres de manera literal, y las demás de forma más libre.

Para las figuras de Cristo y de San Juan⁸⁸⁹ Legot volvió a valerse de Raimondi.

Francisco Pacheco utilizó puntualmente algunas de las figuras que se encuentran en las composiciones de Rafael grabadas por Giulio Bonasone como en la Santa Cecilia. Como advirtió Silva Maroto⁸⁹⁰, Pacheco utilizó la figura de la Magdalena que aparece en la parte de la derecha de la estampa para la mujer joven de la izquierda que nos mira en el Desembarco de los cautivos del Museo de Arte de Cataluña. Y para la figura que en esta obra se encuentra de espaldas el artista acudió a la estampa de la Disputa del Sacramento, que conocía bien por la alabada en su Arte de la Pintura.

Dentro de las copias puntuales habría que estudiar también la Transfiguración de Pablo Legot realizada hacia 1631-32 para el retablo de la iglesia del Salvador de Sevilla hoy en la Sacristia. En este caso el artista se valió para algunas figuras de la composición de Rafael del mismo asunto conocida probablemente por la estampa de Agostino Veneziano⁸⁹¹.

También Juan del Castillo empleó la correspondiente estampa

⁸⁸⁹ Valdivieso-Serrera, Opus Cit, 1985, p. 292-294. Silva Maroto, P. Art. Cit., 1994, p. 880

⁸⁹⁰ Silva Maroto, P., Art. Cit., 1994, p. 887

⁸⁹¹ Valdivieso-Serrera, Opus Cit., 1985, p. 297

del Apostolado de Raimondi para realizar su San Juan del retablo de la iglesia de Santa María de Carmona, transfiriendo al lienzo hasta los rasgos faciales del santo⁸⁹².

Otra de las composiciones de Rafael que se emplearon en la pintura sevillana fue el famoso San Miguel pintado para el Rey de Francia. (Fig. 488)

Ceán nos refiere que esta composición fue utilizada por el pintor afincado en Sevilla Diego Vidal de Liendo (1602-1648), para una obra suya en uno de los retablos colaterales de la Catedral de Sevilla:

"...Los del lado del evangelio representan un Crucifijo, la Virgen, a San Juan y la Magdalena; y en el zocalo Santa Catalina y Santa Inés. Los de la epístola figuran a S. Juan Bautista y S. Pedro Apóstol, y mas arriba a S. Miguel triunfando del demonio, copia del original de Rafael de Urbino, que poseía el rey de Francia, y del que hay una excelente y rara estampa grabada por Marco Antonio. Todas estas figuras son del tamaño del natural."⁸⁹³

De esta composición aparte de la estampa de Raimondi, sin duda la más popular y conocida, también se conserva otra prueba realizada por Nicolás Beatrizet, grabador del que nos ocuparemos más adelante.

Esta estampa de San Miguel es la que menciona Pacheco a la hora de referirse a la pintura de Los ángeles:

"Y advierto, que es cosa asentada entre doctos, que se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas ángeles, o virtudes, o geroglíficos, huyendo de lo que ahora se usa; deste parecer fue siempre el Maestro Francisco de Medina y

⁸⁹² Ibidem, p. 305

⁸⁹³ Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario, T., V, p. 223



Fig. 489 Valdés Leal,
San Miguel, Madrid,
Museo del Prado



Fig. 488 Nicolás Beatrizet,
San Miguel, según composición
de Rafael

el licenciado Francisco Pacheco, mi tío; así lo hizo Rafael de Urbino en el San Miguel al Rey de Francia, Peregrín da Bolonia en el del Escorial a Felipe segundo y otros valientes hombres de Italia, a quien yo seguí, si ya no fuesen historias de España, en que aparecen ángeles armados con coseletes y cruces rojas sobre caballos blancos."

En este comentario Pacheco probablemente se refiera a la pintura de su San Miguel Arcángel derrotando a Luzbel, que pintó en 1637 para el coro bajo de la iglesia de San Alberto de Sicilia de Sevilla. Para esta obra -aparte de tener presente la composición de Rafael y un dibujo de Mateo Pérez de Alesio que éste trajo a Sevilla y hizo fortuna entre los pintores⁸⁹⁴- pensamos que es bastante probable que Pacheco utilizara la estampa de Philippe Thomassin (1562-1622) de La caída de los ángeles Rebeldes⁸⁹⁵, pues si comparamos su obra y la de Thomassin, veremos la similitud del espíritu dinámico, así como el tratamiento de la coraza y faldellín del ángel.

También Valdés Leal se inspiró en esta composición de Rafael estampada por Raimondi del San Miguel del Rey de Francia, tal y como advirtió Trapier⁸⁹⁶ al analizar el San Miguel pintado para el retablo de los Carmelitas Calzados de Córdoba. Así como para el que conserva el Museo del Prado (Fig. 489), pues entre ambas figuras hay una semejanza a la hora de representarse las piernas

⁸⁹⁴ Para el estudio de este lienzo y sus fuentes véase Bassegoda i Hugas, B., "Adiciones y Complementos al catálogo de Francisco Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXI-XXXII, 1988, pp. 157-58

⁸⁹⁵ DeGrazia Bohlin, D., Prints and related drawings by the Carracci family, National Gallery of Art, Washington, 1979, p. 506

⁸⁹⁶ Trapier, E. du Gue, Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960, fig. 45-46

y sobre todo en la forma en cómo San Miguel porta la lanza con las manos. Valdés utilizó esta composición con ciertas variantes a la hora de realizar sus otras versiones de San Miguel.

El cordobés Antonio del Castillo fue otro artista que empleó las estampas de Raimondi, combinando su uso con las de Antonio Tempesta, otro grabador de amplia influencia como veremos. Así en su obra de La Castidad de José del Museo del Prado (Fig. 490), Castillo recurre a la composición del mismo asunto de Rafael grabada por Raimondi (Fig. 491) para realizar la figura de José, mientras que para la mujer de Putifar ha utilizado la estampa de Antonio Tempesta de idéntico tema⁸⁹⁷ (Fig. 492).

En Bélmez (Córdoba) en la iglesia de la Anunciación, se conserva un lienzo anónimo, sin duda andaluz, de Abraham y Melquisedec que sigue, invertida, la composición del mismo asunto de Rafael de las Loggias del Vaticano⁸⁹⁸ a través, seguramente de la estampa. Es este un ejemplo del seguimiento literal de los modelos grabados por los artistas de los focos provinciales, alejados de los modelos de los centros pictóricos importantes.

Otro de los grabadores italianos utilizado por nuestros pintores andaluces del siglo XVII es Nicolás Beatrizet, artista que trabaja en Roma entre 1540-1565. Sus estampas fueron utilizadas, entre otros, por Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada⁸⁹⁹.

⁸⁹⁷ Ibidem, p. 880. Véase también de la misma autora; "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpto. de Hª del Arte, CSIC, 1991, p. 317

⁸⁹⁸ Ibidem, p. 880

⁸⁹⁹ Navarrete Prieto, B., "Las Fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1994, pp. 453-462



Fig.490 Antonio del Castillo,
La castidad de José, Madrid,
Museo del Prado



Fig. 491 Raimondi, La castidad de José, grabado sobre composición de Rafael

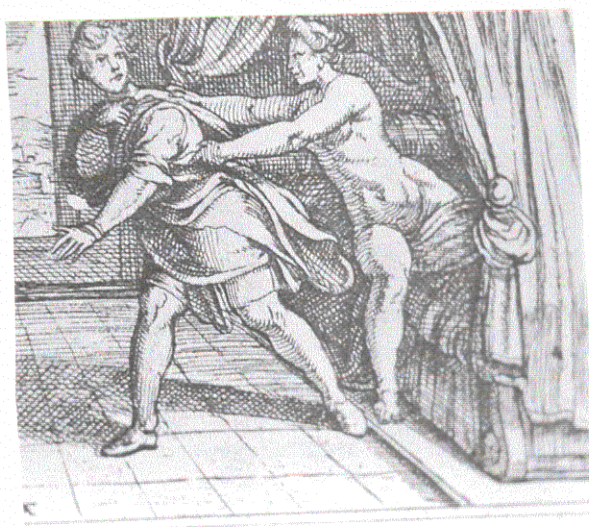


Fig. 492 Antonio Tempesta,
La castidad de José, grabado

Cotán, además, tenía antes de ingresar en la Cartuja, pues se recoge en su inventario de bienes de 1602, "Un Juicio de Miguel Angel de papel con bastidor". Esta mención es interesante pues se trata seguramente de la estampa que abrió Beatrizet en 1562 sobre la obra de Miguel Angel⁹⁰⁰.

Pero los grabados que a nosotros más nos interesan son los que el fraile pintor utilizó para su serie de Mártires Cartujos. Para ello empleó la serie de estampas que ilustran las vidas de los Cartujos martirizados en Londres en 1535 por orden de Enrique VIII y abiertas en 1555 por Beatrizet⁹⁰¹.

Esta serie tiene un evidente sentido narrativo y puede seguirse en orden con la ayuda de textos, como ocurre en otros casos, ya que como apunta Pérez Sánchez: "En las series de carácter narrativo, dependientes muy directamente de los relatos recogidos en las crónicas monásticas, es frecuente la inspiración en los grabados que ilustran esas mismas crónicas y que eran propuestos por los monjes como referencia ilustrativa de asuntos nada habituales"⁹⁰².

Cuando en 1615 se le encarga a Cotán la Historia de los mártires de Inglaterra, o se le suministraron, por orden del prior, las estampas, o bien fue el propio pintor el que buscó en su obrador las fuentes de inspiración. Orozco Díaz⁹⁰³, cita como fuente primordial utilizada por Cotán el Flos Sanctorum de Alonso de Villegas y, efectivamente, los hechos que narran los lienzos

⁹⁰⁰ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 29, pp. 282-283

⁹⁰¹ Ibidem, T. 29, pp. 278-279

⁹⁰² Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Madrid, 1992, p. 44

⁹⁰³ Orozco Díaz, E., Fray Juan Sánchez Cotán, Granada, 1993, p. 351, Cat. 69-70-71-72

se ajustan a lo que Villegas dice en su Flos Sanctorum, lo que indicaría que el propio Villegas utilizó la crónica ilustrada en 1555 por Beatrizet para redactar su historia de los Mártires Cartujos de Inglaterra. Como dijimos en el capítulo de la Estampa en función del Comitente, el propio Villegas nos dice:

"Esto es lo que por ciertas relaciones se sabe destos Santos religiosos Cartuxos; Lo cual por andar ya impreso (aunque no tan limitado) en otro libro de vidas de santos, quise aquí no faltase"⁹⁰⁴.

El ciclo pictórico se realizó como si fuera un verdadero "puzzle", donde elementos de diferentes partes de la estampa fueron utilizados para ilustrar la historia, al modo que el cartujo deseaba.

Comenzaremos citando las palabras de Villegas en su Flos Sanctorum e iremos comparando la estampa con la obra, comentando así el mecanismo de composición:

"Fueron sentenciados a muerte, y con ellos un religioso de la orden de Sta. Brigida, llamado Fr. Regynaldo. Sacaronlos en unos cestos de mimbres, los rostros al cielo, y atados por los pies a colas de cavallos, arrastraronlos por la ciudad, hasta que llegaron con ellos al lugar del martyrio; y al primero que desataron fue al prior de Londres...mandaronle que subiese por una escala, que estava arrimada a la horca donde le havian de colgar...pidió que le dejasen rezar el psalmo...y acabado de decir, fue derribado de la escalera, y antes que en bendita alma se partiese el cuerpo, fue cortada la sogá".

Cotán utiliza para componer esta historia los grabados de

⁹⁰⁴ Villegas, A., Flos Sanctorum, Edición de 1775, Viuda Piferrer, Barcelona, pp. 326-327

Beatrizet para así lograr una composición de evidente sentido narrativo, hasta tal punto que es como si fueran fotogramas de una película que va eligiendo y situando en el lienzo.

Primeramente observamos los cestos de mimbre donde van los cartujos atados de pies y manos y con el rostro al cielo (Fig. 493-494). En la estampa de Beatrizet se puede observar esto. Cotán los sitúa en primer término, pero utiliza los caballos que se encuentran en otra estampa de la serie, donde aparecen dos cartujos colgados. Es inconfundible la similitud entre la pata trasera del caballo de la estampa y el lienzo. El grupo de jinetes y personajes que aparecen a la izquierda, contemplando el martirio, proceden del grupo de personajes que aparecen en la estampa de los Cartujos arrastrados. La arquitectura se inspira en los fondos que también aparecen en la estampa.

Siguiendo con el desarrollo del martirio, observamos la escalera y las horcas con los cartujos colgados, que están tomadas de otra estampa de Beatrizet perteneciente al ciclo citado (Fig. 495-496). Tanto la escalera como el personaje que desata a los ahorcados y el grupo de jinetes está copiado pero Cotán, para disimular el "hurto", los invierte. Finalmente el soldado que aparece de espaldas y en primer término contemplando la escena de martirio, se relaciona con figuras similares que aparecen en estampas de Antonio Tempesta.

El relato de Villegas prosigue de la siguiente manera: "Cayo en el suelo, y torno a respirar: llevaronlo arrastrado de alli, adonde le hicieron pedazos sus ropas, y el verdugo le abrio por delante, y le hecho fuera las entrañas, arrancandole sin alguna piedad el corazon...cortaronle la cabeza, e hizieron el cuerpo quatro partes. Fue esto el quatro de mayo, año del Señor de 1535



Fig. 494 Juan Sánchez Cotán,
Mártires cartujos, Granada,
Cartuja

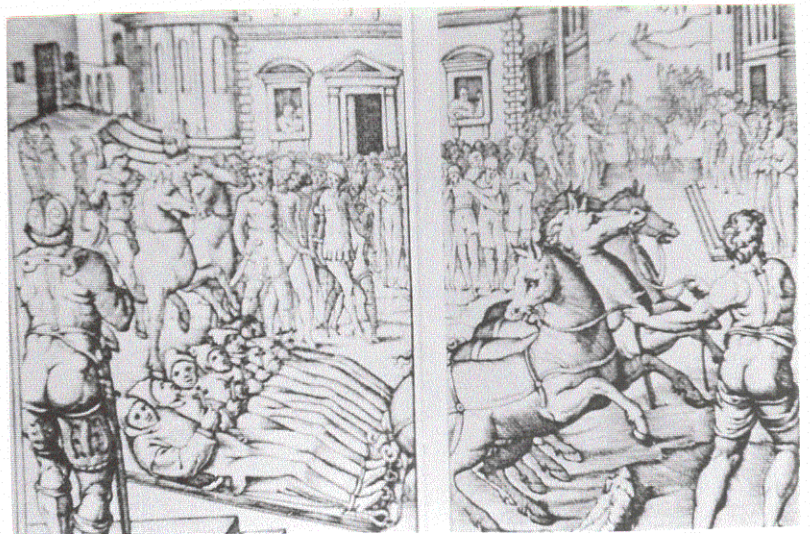


Fig. 493 Nicolás Beatrizet,
Mártires cartujos, grabado



Fig. 495 Nicolás Beatrizet,
Mártires cartujos, grabado



Fig. 498 Juan Sánchez Cotán,
Mártires cartujos, Granada,
Cartuja



Fig. 497 Nicolás Beatrizet,
Mártires cartujos, grabado

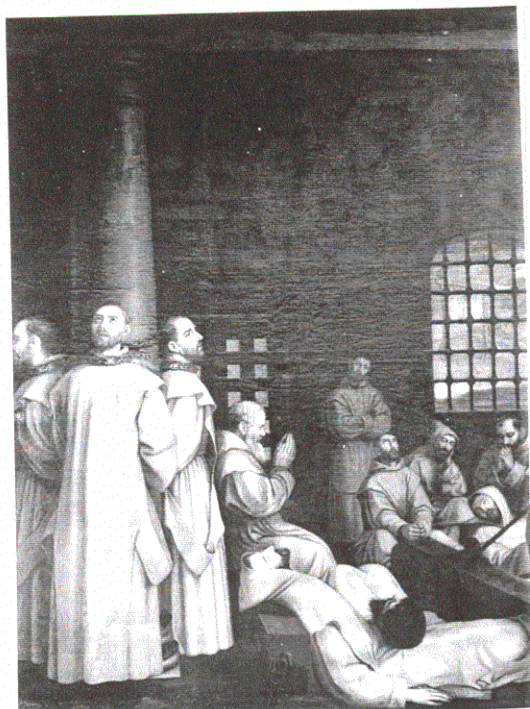


Fig. 501 Juan Sánchez Cotán, Mártires cartujos, Granada, Cartuja



Fig. 500 Nicolás Beatrizet, Mártires cartujos, grabado



Fig. 503 Juan Sánchez Cotán, Aparición de San Pedro a los Cartujos, Granada, Cartuja



Fig. 502 Antonio Tempesta, paisaje con figuras, grabado

"Prendieron a otros tres Cartujos del monasterio de Londres, llamados D. Gunfrido, D. Guillermo y D. Sebastián y haviendolos tenido dos semanas atados por los cuellos, y piernas, con gruesas cadenas a unos postes, sin quitarlos de allí, despues los sacaron a juicio: y vista su determinacion ser la misma que la de los tres priores, fueron muertos de la manera que lo havian sido ellos"⁹⁰⁶.

Cotán nos representa esta escena de forma parecida a como Carducho lo haría luego en su serie del Paular, lo que se explicaría porque Carducho se inspiró en Cotán o porque usase la misma fuente de Nicolás Beatrizet para componer esta escena. Sabemos por Palomino, que Vicente Carducho visitó a Cotán antes de comenzar su ciclo del Paular⁹⁰⁷ y es posible que comprobase entonces la estrecha relación entre los grabados de la Crónica y las pinturas del Cartujo.

Notoria es la diferencia del grabado de Beatrizet y cómo Cotán compone la escena. La primera diferencia que llama la atención es la excesiva rigidez de los Cartujos atados en la columna, rigidez que no se observa en la estampa, donde éstos aparecen con la cabeza hacia abajo, de la misma manera en que Carducho los dejó en el Paular.

La disposición de la columna toscana es la misma en Cotán y en la estampa, y el arco oscuro de medio punto que aparece en ella, es transformado en el lienzo en una ventana con rejas.

Parece evidente, pues, la dependencia de Sánchez Cotán respecto a la crónica de 1555 que ilustra Nicolás Beatrizet,

⁹⁰⁶ Ibidem, pp. 326-327

⁹⁰⁷ Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E., Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1972, p. 42

aunque usada con evidente libertad y hábil sentido combinatorio.

Por lo que respecta a la obra de la Aparición de San Pedro a los Cartujos de Cotán, es curioso el empleo para el paisaje de una estampa de Antonio Tempesta (1555-1630) de un campesino cargando leña en un borrico de su serie Paisaje con figuras⁹⁰⁸ (Fig. 502-503).

En el paisaje aparecen tanto las cuevas que citan las crónicas como las primitivas edificaciones de la Cartuja en el lado izquierdo, así como los riscos y vegetación que figuran en el lienzo. La semejanza es tan estrecha, que no parece haber duda de que se sirvió de la estampa de Tempesta. Pero como indicamos en el capítulo dedicado a Durero, la figura de San Pedro predicando, ha sido realizada por Cotán siguiendo el conocido grabado de San Felipe de 1526, invertido y ligeramente variada la posición de sus manos⁹⁰⁹ (Fig. 14-15).

Volviendo a las estampas de Nicolás Beatrizet, es curioso apuntar el indudable paralelo entre la estampa de Anaxímenes, el preceptor de Alejandro Magno⁹¹⁰ (Fig. 504) y el San Antonio Abad que Valdés Leal (Fig. 505) realizó para el retablo de Calatrava en la Iglesia de la Magdalena de Sevilla. Entre ambas figuras hay una relación evidente en la manera de leer el libro que portan y sobre todo en el tipo físico barbado y manera de disponer los pies.

Pero Valdés Leal también se dejó llevar por un prototipo italiano a la hora de realizar su famoso fresco del Triunfo de

⁹⁰⁸ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 37, p. 77

⁹⁰⁹ Ibidem, T. 10, p. 43

⁹¹⁰ Bartsch, A., The Illustrated..., Opus Cit, T. 29, p. 300 n. 42.I(261)



Fig. 505 Valdés Leal, San Antonio Abad, Sevilla, La Magdalena

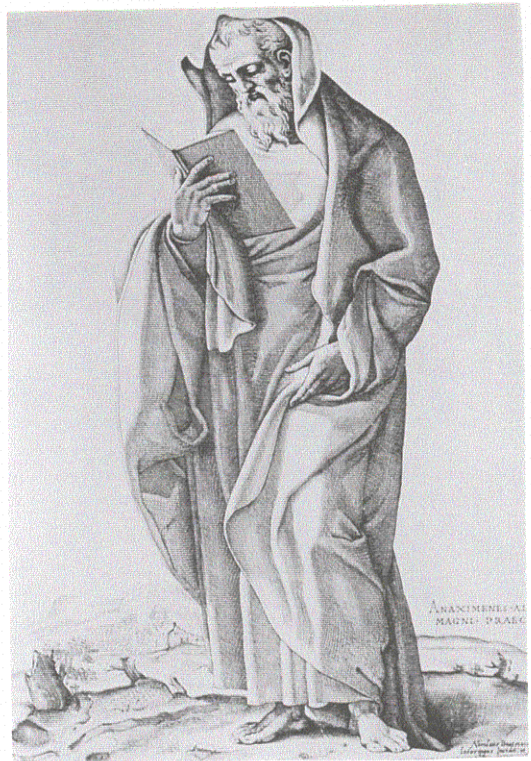


Fig. 504 Nicolás Beatrizet, Anaximenes, grabado



Fig. 506 Valdés Leal, Triunfo de la Santa Cruz, Sevilla, Hospital de los Venerables



Fig. 507 Giulio Romano, La gloria con tres Angeles, grabado

la Santa Cruz para la Sacristía de la iglesia de los Venerables de Sevilla (Fig. 506). En esta ocasión Valdés reelaboró el modelo de grabado al claroscuro sobre composición de Giulio Romano de La Gloria con tres ángeles⁹¹¹ (Fig. 507). En esta xilografía se encuentran tanto los modelos de balaustradas que aparecen en el techo de Valdés, como los ángeles que ascienden de forma flotante. El efecto de trampantojo que evidencia la obra del pintor sevillano, también está presente en el citado modelo de Giulio Romano.

Otro aspecto importante relativo a las estampas italianas, es considerar también algunas populares que tuvieron un grande eco en la pintura andaluza, sobre todo por ser "veras efigies" del asunto representado. En este sentido conviene tener bien presente la estampa popular italiana del siglo XVI que representa el milagro de La presentación de Santo Domingo en Soriano⁹¹² y que se conserva en el Colección civica Bertarelli de estampas de Milán. (Fig. 508)

Esta estampa parece ser la fuente iconográfica para la obra de Juan del Castillo de este asunto que se conserva en el convento de Madre de Dios de Sevilla (Fig. 509), así como para las que se realizaron a lo largo del siglo XVII sobre este tema.

Giulio Bonasone (h. 1510- después de 1576)⁹¹³ grabador boloñés del siglo XVI fue también utilizado entre otros artistas

⁹¹¹ Bartsch, A., The Illustrated..., "Italian Chiaroscuro Woodcuts" T. 1, nº 154.25

⁹¹² Vecchi, A., Il Culto delle immagini nelle stampe popolari, Firenze, 1968, fig. 28. Fue Juan Bautista Maino uno de los primeros artistas en representar este asunto, véase Pérez Sánchez, A.E., "Fray Juan Bautista Maino, pintor dominico" en Arte Cristiana, 764-765, 1994

⁹¹³ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, Opus cit, T. 29



Fig. 509 Juan del Castillo, Presentación de Santo Domingo en Soriano, Sevilla, Madre de Dios



Fig. 508 La presentación de Santo Domingo en Soriano, estampa popular italiana

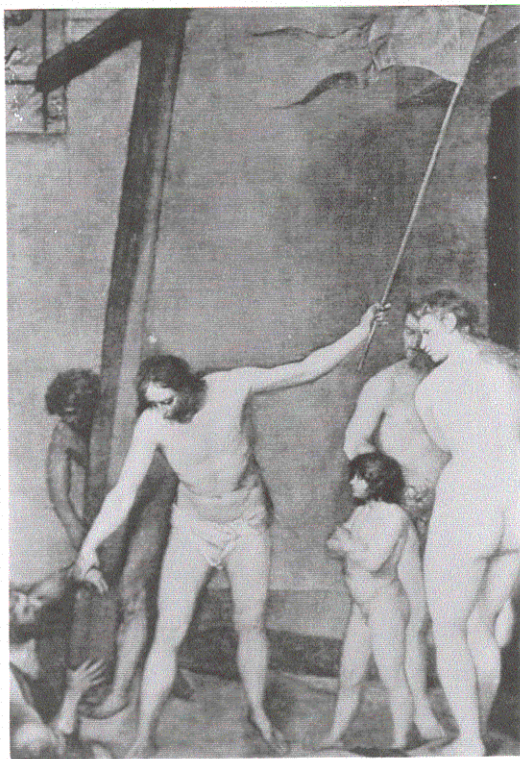


Fig. 510 Alonso Cano, El descenso al Limbo, Los Angeles, Couty Museum



Fig. 511 Giulio Bonasone, El descenso al limbo, grabado

por Alonso Cano para su obra de El descenso al limbo del Museo County de Los Angeles (Fig. 510), tal y como señaló Wethey⁹¹⁴. Para esta composición Cano toma de la estampa de Bonasone (Fig. 511) sobre todo la figura de la mujer que aparece desnuda y de espaldas a la derecha y la figura de Cristo que socorre a las almas.

También el discípulo de Cano, Juan de Sevilla utilizó las estampas de Bonasone, tal y como se advierte en su obra de San Pantaleón ante el Procónsul del Museo de Bellas Artes de Granada⁹¹⁵, pues se relaciona también con el grabado de José ante el Faraón del grabador boloñés⁹¹⁶, de dónde toma el pintor la distribución de las figuras y los volúmenes arquitectónicos.

Otro artista que utiliza las estampas italianas como modelo a la hora de distribuir las masas y los volúmenes arquitectónicos es Francisco de Zurbarán, ya que a la hora de realizar su obra de San Hugo visitando el refectorio del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Fig. 512), utilizó una estampa florentina de hacia 1550 que representa un banquete e ilustra la novela de Gualteri e Griselda⁹¹⁷ (Fig. 513). La obra que Zurbarán realizó para la

⁹¹⁴ Wethey, H.E., Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto, Madrid, 1983, fig. 91 y 92c

⁹¹⁵ Véase reproducida esta obra en Wethey, H., "Discípulos granadinos de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 105, 1954, pp. 26-27, lám. II

⁹¹⁶ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, Opus cit, T. 29, p.44

⁹¹⁷ Kristeller, P., Early Florentine Woodcuts, London, 1897, p. 42, nº50. Véase Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 373



Fig. 512 Zurbarán, San Hugo visitando el refectorio, Sevilla, Museo de Bellas Artes



Fig. 513 Anónimo florentino, Escena de banquete, grabado perteneciente a la novela de Gualteri e Griselda

Cartuja de Sevilla⁹¹⁸, había sido puesta en relación por M. Soria con un grabado de Bernardino Passeri de su serie de Escenas de la Vida de San Benito⁹¹⁹. Pensamos que el lienzo de la Cartuja guarda más relación con el grabado que indicamos. Sin embargo el que Soria propone, parece ser con mucha más verosimilitud, la fuente gráfica para el cuadro de Vicente Carducho de San Hugo visitando el refectorio que estuvo en el Museo de Tortosa, procedente de la serie del Paular⁹²⁰, así como para el lienzo anónimo del mismo asunto que se conservaba en la antigua Biblioteca de Jerez de la Frontera.

Analizando el grabado de la novela florentina que proponemos en relación a San Hugo visitando el refectorio de Zurbarán⁹²¹, varios elementos son evidentemente comunes. En primer lugar vemos como la disposición de la mesa, el número de comensales y el paje de delante son los mismos en el cuadro que en el grabado. Zurbarán invierte la disposición del paje que se encuentra en primer plano y dispone encima de la mesa panes, jarras y platos de la misma manera en como aparecen en la estampa de la novela florentina. Nuevamente con este ejemplo se nos plantea el tema de la capacidad de nuestro pintor en transformar un grabado del XVI en un cuadro barroco, donde la perspectiva y la espacialidad

⁹¹⁸ Para los Zurbaranes de la Cartuja de Sevilla véase el reciente estudio de E. Valdivieso, "Las pinturas de Zurbarán en la Cartuja de Santa María de las Cuevas" en La Restauración de los Zurbaranes de la Cartuja, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1997, pp. 17-28

⁹¹⁹ Soria, M.S., "Algunas Fuentes de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 112, 1955

⁹²⁰ Angulo-Pérez Sánchez, Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1969, lám. 105

⁹²¹ Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 373

no están resueltas de manera satisfactoria.

Dichas deficiencias pueden apreciarse también en el citado grabado, lo que hace ver en Zurbarán, que su torpeza compositiva procede en parte de su servilismo a estampas y composiciones ya vistas.

Lo más curioso sería saber cómo Zurbarán encontró dicha novela florentina. Sin duda alguna la Sevilla del momento ofrecía posibilidades abundantes en el comercio de libros y en las bibliotecas nobiliarias, proporcionándole la solución para resolver el problema de la composición del lienzo de la Cartuja sevillana.

Un tercer elemento es la arcada que se aprecia al fondo del grabado, que tiene su correspondencia también en el lienzo. Las arcadas que aparecen en la estampa se transforman, por último, en un lienzo rectangular de La Virgen en su huida a Egipto y San Juan Bautista haciendo penitencia. Esta Virgen con el niño, fue certeramente vinculada por M. Soria -como ya vimos- con un grabado sobre una obra de Abraham Bloemaert⁹²² (Fig. 212-213).

Como hemos visto el grabado florentino, parece inspirar a Zurbarán para la composición general el cuadro, sin olvidar otros aspectos importantes, como el que apunta Baticle, en el frontalismo y en el esquema medieval de obras del trecento italiano, como se aprecia en las Bodas de Caná de Giotto de la Capella degli Scrovegni de Padua⁹²³. Este frontalismo, así como la presencia del cuadro sobre las cabezas de los comensales, se observa también en el grabado de Passeri citado por Soria.

⁹²² Soria, M.S., "Algunas fuentes...", Art. cit, 1955

⁹²³ Baticle, J., Cat. Exp. Zurbarán, Museo del Prado, Madrid, 1988, p. 306

Volviendo a las estampas de Antonio Tempesta, discípulo de Ioannes van der Straet (Stradanus), artista flamenco muerto en Florencia en 1605 y que tuvo también amplia difusión, sus estampas fueron muy utilizadas por los pintores españoles, sobre todo las escenas de batallas y sus famosos Césares romanos a caballo. Tempesta diseñó más de 1500 grabados y sus caballos fueron utilizados por bastantes pintores no sólo en España sino en toda Europa, para idear composiciones. La serie de Césares romanos a caballo de Tempesta de 1596 parece estar inspirada a su vez en otra que realizó su maestro Stradanus y que tuvo también amplia difusión.

Zurbarán se sintió también atraído por las composiciones movidas y dinámicas que ofrecían las Batallas de este grabador.

Para la realización de la Batalla de Jerez de la Cartuja de Jerez, en 1639 el pintor extremeño tuvo que solventar la escena del fondo que presenta una escena de batalla de moros y cristianos, tomando literales los componentes de la escena, de una de las estampas de Tempesta⁹²⁴ (Fig. 514-517).

M. Soria⁹²⁵ relacionó esta obra de Zurbarán con la estampa de Schelte a Bolswert, San Agustín apareciéndose al Duque Francesco Gonzaga. Jeannine Baticle, rechazaba tal relación, aduciendo que en el arte español de la época era fácil encontrar otros modelos. Curiosamente, la citada historiadora advertía en esta composición que Zurbarán la concebía "a modo de un gran libro de estampas en el que el inmenso lancero de la izquierda empieza el cuento señalando la batalla que se ve en segundo

⁹²⁴ Navarrete Prieto, B., "Otras Fuentes grabadas utilizadas por Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994, p. 360

⁹²⁵ Soria, M.S., "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, 1948, XXX



Fig. 514 Zurbarán, Batalla del Sotillo, detalle, Nueva York, Metropolitan Museum



Fig. 515 Antonio Tempesta, Batalla de moros y cristianos, detalle, grabado



Fig. 516 Zurbarán, Batalla del Sotillo, detalle, Nueva York, Metropolitan Museum



Fig. 517 Antonio Tempesta, detalle de Batalla de moros y Cristianos, grabado

plano"⁹²⁶.

Y en realidad el relato, efectivamente, se enhebra con una estampa de Antonio Tempesta de batalla de Moros y Critianos⁹²⁷.

En la Batalla del Sotillo, Zurbarán coloca en segundo término los dos jinetes que aparecen uno de lado y el otro de espaldas en el grabado, y en el fondo reproduce toda la escena de la batalla de Moros y Cristianos, que aparece en el lado derecho de la estampa. La copia es clarísima, hasta tal punto, que el caballo del jinete tercero que aparece en el grabado, es utilizado para servir como modelo a la cabeza y patas del caballo del jinete que se sitúa de lado en el cuadro, ya que, en el grabado, éstas quedan semiocultas.

Es pues este un ejemplo claro de la falta de inventiva de Zurbarán que esta vez se evidencia no en un cuadro de taller, sino en una de sus obras maestras. Por otro lado el grabado de Tempesta, con su movimiento, dinamismo y vitalidad consigue resolver la composición de un pintor que se expresa mejor en la calma y el silencio. El artista utiliza la estampa y a ella añade al fondo la ermita y los olivos donde, según la leyenda del jesuita Martín de Roa, se escondían los moros. El personaje que señala el escenario de la batalla, ha sido relacionado por Baticle con el arcabucero que se encuentra en el extremo izquierdo de las lanzas de Velázquez.

Con respecto a los citados Césares Romanos a caballo de Tempesta, fueron muy empleados en la Sevilla del momento, sobre todo por la demanda que se tenía de estas obras en el Nuevo

⁹²⁶ Baticle, J., Catálogo exp. Zurbarán, Museo del Prado, Madrid, 1988, p. 272

⁹²⁷ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 36, p. 136

Mundo. Estos "Emperadores romanos", como también aparecen en la documentación, se realizaban generalmente en series de doce. Sabemos que desde, al menos, 1593 se mandaron emperadores romanos a América, concretamente al puerto de Veracruz⁹²⁸. En 1604 el pintor Diego Saravia había mandado allí, entre otras obras, doce emperadores y esperaba el pago a la llegada de la flota de Veracruz⁹²⁹. Curiosamente, el precio de cada emperador era de 55 reales, igual que el consignado a cada uno en el envío de 1593. Posteriormente el mercado americano seguiría demandando este tipo de obras. Es así como en 1647 Zurbarán encomienda a Antonio de Alarcón, vecino de la ciudad de Lima de los reinos del Perú, que cobre del capitán Andrés Martínez "todos los marabedises poseídos de doze lienços de pintura de doze sesares rromanos a caballo de tres baras menos quarta de alto que yo le entregue en esta ciudad de Sevilla para que los llebase a yndias"⁹³⁰.

Como es lógico, para atender a esta continua demanda de césares romanos, los pintores sevillanos en sus obradores debían aferrarse a modelos ya establecidos que servían para resolver la composición y agilizar la realización de las obras por sus oficiales. Para ello, como vamos viendo, en el siglo XVII se disponía de abundantes fuentes grabadas.

Ante todo, los pintores contaban con las estampas de Tempesta y Stradanus. La serie de Stradanus (Fig. 518) fue grabada hacia 1590 para ilustrar una nueva edición de la famosa

⁹²⁸ Torre Revello, J., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1, 1948, p. 92

⁹²⁹ López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928, pp. 184-85

⁹³⁰ López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932, pp. 224-5

biografía de Suetonio De cesarum XII vitis, publicada como impreso primeramente en 1470. Desde entonces se publicaron nuevas ediciones cada tres o cuatro años, así como traducciones a los principales idiomas. En España un volumen de las Vidas de los doce césares se publica en Tarragona en 1596⁹³¹. Las estampas de Tempesta fueron grabadas hacia 1596, y también fueron utilizadas para ilustrar otras ediciones de la célebre obra de Suetonio. De este libro además se sirvieron los montadores de comparsas y figurantes en procesiones, aprovechando sus ilustraciones⁹³². En Sevilla por ejemplo en 1635, Juan Félix de Moncada presentaba para el Corpus la danza Los emperadores romanos. Con lo que establecemos un claro vínculo entre la fiesta del Corpus y la pintura.

Estampas de Césares romanos se hallan, además, en el inventario de bienes de Zurbarán, donde se anotan: "doce Emperadores asimismo en papel, en seis reales todos"⁹³³.

Del Obrador de Zurbarán han aparecido hasta la fecha cuatro césares a caballo, aunque estamos seguros de que tanto en colecciones españolas como extranjeras han de aparecer más, merced a la gran cantidad de obras que se realizaron para atender la demanda americana. César Pemán encontró dos, que copiaban las estampas de Tempesta, en el Palacio Junqueira de Lisboa, mansión del Vizconde Botelho⁹³⁴. María Luisa Caturla halló otros dos

⁹³¹ Soria, M.S., "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954, p. 95

⁹³² Soria, M.S., Art. cit., 1954, p. 104

⁹³³ Caturla, M^aL., Fin y muerte de Zurbarán, Madrid, 1964, p. 21

⁹³⁴ Pemán, C., "Miscelánea zurbaranesca. Dos césares romanos a caballo" en Archivo Español de Arte, 146-147, 1964, pp. 93-8

procedentes de la Quinta "Su Eminencia" en Sevilla, que se encontraban en el mercado de arte madrileño en el momento de su publicación⁹³⁵.

Estos últimos copiaban las estampas de Stradanus (Fig. 519). En el Obrador de Zurbarán se conocían y se utilizaron, pues, ambas fuentes.

Lamentablemente, ninguno de los investigadores citados proporciona las medidas de los lienzos publicados, no pudiendo cotejarlas con las medidas que aparecen en el documento de 1647: "tres varas menos cuarto de alto" (2,20 m.).

En este tipo de obras encontramos al obrador de Zurbarán completamente mercantilizado y copiando literalmente las estampas para facilitar así la rapidez en su realización, y es probable que el maestro no pusiera en ellos apenas el pincel, y que fueran enteramente obras de oficiales. En éstas se prescinde del fondo arquitectónico sustituido por un paisaje. El destino de este tipo de obras sería preferentemente civil: ayuntamientos o galerías de personas acomodadas, como altos funcionarios. Pero la temática de los emperadores no es exclusiva de América, ya que en Sevilla han aparecido en los inventarios gran número de este tipo de obras. Entre 1600 y 1670 se contabilizan ciento cinco emperadores⁹³⁶. Curiosamente, en los inventarios estudiados por Kinkead⁹³⁷, correspondientes a la segunda mitad del siglo, no hallamos ni un solo emperador, lo que vendría a indicar que la

⁹³⁵ Caturla, M.L., "Otros dos césares romanos a caballo zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 150, 1965, pp. 197-202

⁹³⁶ Martín Morales, F.M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca 1600-1670" en Archivo Hispalense, 210, 1986

⁹³⁷ Kinkead, D.T., "Artistic Inventories in Sevilla: 1650-1699" en Boletín de Bellas Artes, 2ª época, Sevilla, 1989



Fig. 519 Obrador de Zurbarán, Tito, Colección particular

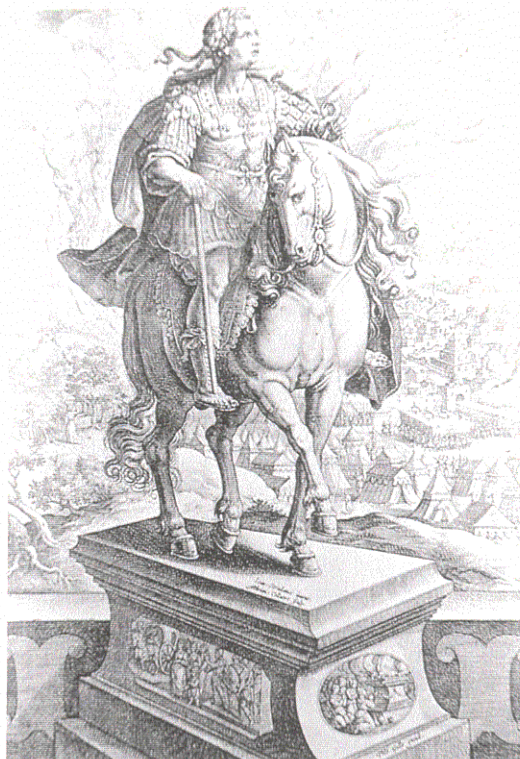


Fig. 518 Stradanus, Tito, grabado



Fig. 520 Velázquez, La Reina Margarita de Austria, Madrid, Museo del Prado



Fig. 521 Stradanus, Caligula, grabado

producción y la demanda de los mismos corresponde preferentemente a la primera mitad del siglo XVII.

Pero estos Césares Romanos estampados por Stradanus (1523-1605), serían también utilizados por Velázquez -como advirtió Soria⁹³⁸- para sus retratos ecuestres y para el caballo que aparece a la derecha en Las Lanzas.

Concretamente, siguiendo a Soria, Velázquez utilizaría la estampa de Caligula para la Reina Margarita de Austria, la de Claudius para La Rendición de Breda, la de Nero para Felipe III y Felipe IV, la de Galba para La Reina Isabel de Francia, la de Otho para El Conde-Duque de Olivares y la de Domitianus para el Príncipe Baltasar Carlos a Caballo.

De todos estos, el más fiel en cuanto a seguimiento del modelo de Stradanus es el de La Reina Margarita de Austria (Fig. 520), que utiliza el modelo de Caligula sobre todo para realizar el caballo en idéntica posición (Fig. 521). También el grabado de Domitianus sirvió bastante fielmente para realizar al Conde Duque ya que la posición del caballo y la manera de llevar el cetro encuentra un gran paralelo con el que aparece en la estampa.

Con respecto al Príncipe Baltasar Carlos a caballo, Soria cita la estampa de Domitianus, aunque ya nosotros apuntamos como más fiel en su seguimiento, el modelo de jinete que aparece en la portadilla del libro de Thibault, Academie de l'espée...⁹³⁹ (Fig. 358-359), pues la similitud de las espuelas, botas y sobre

⁹³⁸ Soria, M.S., Art. cit., 106, 1954, pp. 93 y ss.

⁹³⁹ Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de los doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas" en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995, p. 90

todo banda al vuelo es mucho mayor. Pérez Sánchez por su parte apuntó para el Príncipe Baltasar Carlos el grabado de Antonio Tempesta del rey Enrique IV de Francia⁹⁴⁰.

Especial atención por su influjo merecen las estampas de los Carracci⁹⁴¹, sobre todo las de Agostino (1557-1602), pues ya vimos como incluso Palomino las aconsejaba para el pintor principiante.

Uno de los grabados más utilizados de este artista fue el del Martirio de Santa Justina de Padua⁹⁴² abierto por Agostino en 1582 sobre composición de Veronés (Fig. 522). Esta estampa era especialmente llamativa por su carácter escenográfico y sobre todo era apropiada para representar un tema de martirio. Así fue como la emplearon los pintores andaluces del siglo XVII, entre ellos Francisco Varela para su martirio de Santa Lucía de la iglesia de San Sebastián de Sevilla. En este caso la estampa no proporciona sino un recurso compositivo para realizar la obra y disponer las masas de igual modo. Distinto es el caso en la obra de Juan de Sevilla La Comunión de Santa Agueda del Museo de Granada (Fig. 523). En este ejemplo Juan de Sevilla elimina toda la parte superior de la estampa y aprovecha la figura del verdugo y la santa al centro, conservando igualmente el basamento y columna que aparece a la derecha en la estampa, así como los soldados de la izquierda y la muchedumbre que se advierte a lo lejos.

Otro ejemplo de seguimiento de esta estampa de Agostino

⁹⁴⁰ Pérez Sánchez, A.E., "Los grabados boloñeses...", Art. Cit., 1994, p. 70

⁹⁴¹ Para las estampas de los Carracci véase, DeGrazia Bohlin, D., Prints and related drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné, National Gallery of Art, Washington, 1979

⁹⁴² Ibidem, p. 205



Fig. 523 Juan de Sevilla, La comunión de Santa Agueda, Granada, Museo



Fig. 522 Agostino Carracci, Martirio de Santa Justina de Padua, grabado sobre composición de Veronés



Fig. 524 Anónimo 1/3 del siglo XVII, Martirio de Santa Ursula y sus compañeras, Sevilla, Museo de Bellas Artes

Carracci es la que se advierte en el anónimo pintor sevillano del primer tercio del siglo XVII autor del Martirio de Santa Ursula y sus compañeras (Fig. 524), del Museo de Sevilla erróneamente considerado como obra del XVI y copia de un original flamenco⁹⁴³. En esta obra, que como se observa es un claro eco de la estampa italiana sobre composición de Veronés, el anónimo artista ha utilizado el grabado eliminando de él toda referencia arquitectónica y alterando el asunto del modelo para transformarlo en el martirio de Santa Ursula. Por ello al fondo del lienzo se adivina la presencia de unas naves arribando a un puerto. Con respecto al rompimiento de gloria, también han sido tomados algunos elementos de la estampa, tales como la figura de Dios Padre, la Virgen y algunos de los querubines.

Otra de las estampas de Agostino de La Virgen con el niño (Fig. 525) realizada sobre composición de su hermano Aníbal Carracci, fue empleada por un seguidor de Alonso Cano en la obra del mismo tema de colección particular madrileña que dió a conocer María Elena Gómez Moreno⁹⁴⁴ (Fig. 526) creyéndola del maestro. Es este un ejemplo clarísimo de copia literal, tan solo invirtiendo el modelo.

Otras de las composiciones que fueron bastante utilizadas por los pintores andaluces fueron las del pintor Federico Barocci⁹⁴⁵ (hacia 1535-1612), bien a través de las estampas que él mismo abrió o a las de Raffaello Schiaminossi que reproducen sus invenciones.

⁹⁴³ Izquierdo, R. y Muñoz, V., Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas, Sevilla, 1990, p. 38, inv. nº 204

⁹⁴⁴ Gómez Moreno, M.E., "Pinturas inéditas de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 1948, p. 246

⁹⁴⁵ Emiliani, A., Mostra di Federico Barocci, Bologna, 1975



Fig. 526 Seguidor de Alonso Cano, Virgen con el Niño, Colección particular



Fig. 525 Agostino Carracci, La Virger con el Niño, grabado



Fig. 528 Zurbarán, Visión del Beato Alonso Rodríguez, Madrid, Academia de San Fernando



Fig. 527 Barocci, La Porciúncula grabado

Una de las estampas que fueron más utilizadas es la que fechada en 1581, representa el cuadro de La Porciúncula que Barocci pintó en 1574 para San Francisco de Urbino (Fig. 527). César Pemán⁹⁴⁶ relacionó esta estampa con la obra de Zurbarán La Visión del Beato Alonso Rodríguez conservada en la Real Academia de San Fernando (Fig. 528). Para el citado crítico gaditano, Zurbarán eligió de esta estampa la distribución de las masas así el rompimiento de gloria con las nubes, así como la gradación de las luces y sombras. Por otra parte las gradas que se advierten en la parte inferior de la estampa, pueden encontrar también su eco en la obra de Zurbarán.

Pero esta estampa de Barocci fue utilizada por otros artistas sobre todo en su parte superior, donde se presenta la figura de Cristo glorioso.

Así el pintor granadino Juan de Sevilla realizó la perdida Transfiguración de la Iglesia del Salvador de Granada (Fig. 529) siguiendo el modelo de Cristo de Barocci y cambiando los demás componentes de la escena. En la iglesia de San Francisco de Córdoba también se halla un San Francisco en la Porciúncula⁹⁴⁷ realizado siguiendo la citada estampa. También en una colección particular sevillana se conserva una obra anónima, conocida a través de fotografía del Archivo Mas, que reproduce la figura de Cristo tomada igualmente de esta composición de Barocci (Fig. 530).

También de la famosa composición de Barocci Descanso en la Huida a Egipto que guarda el Museo Vaticano, se conocen

⁹⁴⁶ Pemán, C., "Nuevos antecedentes grabados de cuadros zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 116, 1956, p. 298-299

⁹⁴⁷ Fotografía Archivo Mas C-98125



Fig. 529 Juan de Sevilla, Transfiguración, Granada, El Salvador



Fig. 527b Barocci, La Porciúncula, detalle, grabado



Fig. 530 Anónimo, Transfiguración, Sevilla, Colección particular

abundantes copias realizadas bien a través de la estampa que realizó el propio artista o de la que en 1612 abrió Schiaminossi⁹⁴⁸ (Fig. 531). El propio Juan Sánchez Cotán realizó el Descanso en la Huida a Egipto de Colección particular de Madrid siguiendo la citada composición de manera literal⁹⁴⁹.

Incluso el artista sevillano afincado en Portugal Baltasar Gómez Figueira utiliza en su Descanso en la Huida a Egipto de la ermita de San Bras de Dagorda de Obidos la misma estampa⁹⁵⁰. Otro ejemplo, en este caso anónimo, lo encontramos en la ermita de Nuestra Señora de Lucena de Córdoba, donde se conserva una copia de esta composición realizada por un discreto artista de la segunda mitad del siglo XVII⁹⁵¹ (Fig. 532).

Por último y en relación a Barocci, no podemos olvidar su obra de La madonna della Gatta que fue grabada por Cornelis Cort y que como vimos en el capítulo que dedicamos a este grabador, utilizó Murillo para su famosa pintura de la Sagrada familia del pajarito (Fig. 123-124).

De los seguidores de Barocci, hemos de destacar a Francesco Vanni, artista sienés (1563-1610) que realizó una Virgen con el niño en 1591 para el convento de Santa Catalina de Fontebrenda en Siena y de la que se abrieron varias estampas

⁹⁴⁸ Para el influjo de esta composición en los artistas españoles véase Pérez Sánchez, A.E., Art. cit., 1994, pp. 66-67

⁹⁴⁹ Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E., Pintura Toledana de la primera mitad del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1972, cat. 64, lám. 57

⁹⁵⁰ Serrao, V., "A "Inocência original": Limites e engenho de um percurso" en Josefa de Obidos e o tempo Barroco, Lisboa, 1991, p. 44

⁹⁵¹ Esta obra aparece reproducida, sin la alusión a la referida fuente en Moreno Cuadro, F., Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994, p. 140



Fig. 532 Anónimo, Descanso en la Huida a Egipto, Lucena, Ermita de Ntra. Sra.



Fig. 531 Barocci, Descanso en la Huida a Egipto, grabado



Fig. 534 Bartolomé Esteban Murillo, Virgen adorando al Niño, Portland



Fig. 533 Francesco Vanni, Virgen con el Niño, grabado

(Fig. 533). Precisamente Murillo empleó una de ellas para realizar su Virgen adorando al Niño dormido del Museo de Portland (Fig. 534) tal y como precisó Serrera y recogió Pérez Sánchez⁹⁵². En este caso Murillo invierte el modelo y lo transforma por completo tomando eso sí el tono melancólico que ofrece la composición de Vanni. Del Niño, que aparece dormido, Murillo realizó una versión aislándolo tal y como se aprecia en el Niño Jesús dormido de la col. Wernher de Luton. Este tipo de obras como la que presenta al Niño durmiendo sobre una cruz, han sido también relacionadas por Angulo con la manera de hacer de Guido Reni⁹⁵³. La huella de este pintor italiano fue apuntada primeramente por Mayer⁹⁵⁴, al ver por ejemplo la relación entre el San Felix de medio cuerpo del Museo de Sevilla con el San José de Reni del Museo del Ermitage, que se hermanan sobre todo al presentar ambos el brazo del niño hacia el rostro del santo de la misma manera. Angulo por su parte señaló la evidente dependencia de los Niños de la Concha de Murillo (Fig. 535) con respecto a la estampa de Guido Reni del Niño Jesús y San Juanito⁹⁵⁵ (Fig. 536) que se inspiraba a su vez en Anibal Carracci. Sobre todo la postura del Niño Jesús y los rostros de uno y otro, pero especialmente el ambiente y la delicadeza que se advierte en la composición de Reni están presentes en la obra de

⁹⁵² Serrera, J.M., "Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII" en Goya, 169-171, 1982, pp. 128-129. Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores la configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, p. 146

⁹⁵³ Angulo Iñiguez, D., Murillo, Madrid, 1981, T. I, p. 176

⁹⁵⁴ Mayer, A., "Murillo und seine Italienischen Barockvorbilder" en Critica d'Arte, 120, 1938, n. 15, p. 46

⁹⁵⁵ Para los grabados sobre composición de Guido Reni véase Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. XL, p. 162



Fig. 535 Bartolomé Esteban Murillo, Niños de la Concha, Madrid, Museo del Prado



Fig. 536 Guido Reni, Niño Jesús y San Juanito, grabado



Fig. 537 Bartolomé Esteban Murillo, San Antonio y el Niño, Ermitage, Museo



Fig. 538 Simone Cantarini, San Antonio y el Niño, grabado

Murillo que como sabemos recurrió también a otra estampa de Jegher sobre composición de Rubens⁹⁵⁶ (Fig. 297-298). Sobre Guido Reni y su influjo en la pintura española y en particular andaluza, hemos de precisar el que ejerce sobre Francisco de Zurbarán, apuntado ya por Pérez Sánchez⁹⁵⁷. Sobre todo los ángeles cantores y rompimientos de gloria que aparecen en la Asunción de la Virgen del joven Reni, los toma el pintor extremeño para la Adoración de los Pastores de la Cartuja de Jerez, y modelos suyos de ángeles niños, aparecen en la Inmaculada de la Colección Arango fechada en 1656, y tanto tiempo creída de 1616.

Pero retomando a Murillo, debemos recordar que en la Introducción de este trabajo, señalabamos como Ceán Bermúdez⁹⁵⁸ fue uno de los primeros críticos en reparar la concomitancia existente entre el Buen Pastor del pintor sevillano y el grabado de Cupido del florentino Stefano dell Bella (1610-1664), que ilustra una edición de Las Metamorfosis de Ovidio. Aunque Angulo ha visto con reservas este paralelo por poco evidente y de escasa trascendencia, no deja de tener importancia pues el aporte italiano a través de este artista se evidencia en otras obras y en especial en sus dibujos de San Juanito con el cordero como también señaló Herrera⁹⁵⁹. En este caso el pintor sevillano sabe perfectamente captar el espíritu íntimo y delicado que presentan las obras de della Bella, demostrandonos que lo conocía bien.

⁹⁵⁶ Pérez Sánchez, A.E., "Murillo y sus fuentes" en De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, 1993, p. 139

⁹⁵⁷ Pérez Sánchez, A.E., "Reni y España" en *Opus Cit*, 1993, pp. 108-109

⁹⁵⁸ Ceán Bermúdez, J.A., en la Colección lithographica de los cuadros del Rey de España, Madrid, 1826, I, lám. 32

⁹⁵⁹ Herrera, J.M., *Art. cit.* 1982, p. 130-131

También en el discípulo de Guido Reni Simone Cantarini (1612-1648) podemos advertir ciertos elementos temáticos y ambientales, posiblemente conocidos por Murillo. Así por ejemplo el San Antonio y el Niño del Museo del Ermitage (Fig. 537) encuentra un gran paralelo con la estampa del mismo tema de Cantarini⁹⁶⁰ (Fig. 538), ya que en ella se encuentran dispuestos los principales elementos de la obra de Murillo. Otra relación con Simone Catarini, es la que se observa en el lienzo de Murillo de la Catedral de Sevilla del Angel de la Guarda (Fig. 539) y la estampa del mismo asunto del citado grabador (Fig. 540). En esta ocasión el pintor sevillano también muestra una evidente capacidad creadora a la hora de transformar el modelo⁹⁶¹.

Vespasiano Strada (1582-1622), grabador romano, también será utilizado por Zurbarán para realizar su Virgen de la Merced de la colección Valdeterrazo (Fig. 541). De este grabador Zurbarán utilizó su estampa de La Virgen y el Niño con una rosa⁹⁶² (Fig. 542), evidenciándose el plagio en la manera en cómo la Virgen coge el pie del niño que reposa en su regazo.

No queremos terminar el análisis de los modelos italianos sin plantear el eco que tuvieron algunas de las estampas de Jusepe de Ribera que, aunque español, realizó sus estampas en Italia y siguiendo muy de cerca los modelos napolitanos imperantes en su entorno. Quizás sea Alonso Cano el que más evidentemente empleó la estampa de Ribera de San Jerónimo para realizar a San Juan escribiendo el Apocalipsis del Museo de

⁹⁶⁰ Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 42, p. 98

⁹⁶¹ Pérez Sánchez, A.E., Art. cit., 1994, p. 76

⁹⁶² Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, T. 38, p. 346



Fig. 539 Bartolomé Esteban Murillo,
Angel de la Guarda, Sevilla,
Catedral



Fig. 540 Simone Cantarini,
Angel de la Guarda, grabado



Fig. 541 Zurbarán, Virgen de la Merced, Colección VALdeterrazo



Fig. 542 Vespasiano Strada,
Virgen y el Niño con una rosa
grabado

Budapest⁹⁶³, tomando de la estampa tanto los plegados de las rodillas del santo penitente, como la actitud de éste. Esta misma estampa sería utilizada por el artista zurbaranesco que realizó el banco del retablo de San Esteban de Sevilla, firmado A.R.S. (Andrés Ruíz Sarabia?) para la Visión de San Pedro de los animales inmundos. Igualmente es preciso destacar que algunas de las copias de composiciones de Ribera que se advierten en la pintura andaluza como la del Martirio de San Bartolomé se han realizado siguiendo el modelo estampado.

Finalmente y en relación al influjo de los grabados franceses hemos de señalar el impacto que ejercieron las estampas manieristas de la escuela de Fontainebleau, sobre todo las de Antonio Fantuzzi, Pierre Milan y Leon Davent⁹⁶⁴. Este grabador toma con frecuencia para sus estampas composiciones de Luca Penni, Giulio Romano, Parmigianino y Rafael. La primera relación es la que establecemos entre la estampa de Fantuzzi activo hacia 1542 de La caída de Faetón⁹⁶⁵ (Fig. 543) abierta en 1545 sobre composición de "Bologna" es decir Primaticcio y la obra del mismo tema de Francisco Pacheco para el techo de la Casa de Pilatos realizado en 1604 (Fig. 544). Es evidente que Pacheco utilizó esta estampa pues la manera de estar realizado el carro que cae y los caballos, así como el cuerpo desmañado y el rostro y cabellos de Faetón se relacionan estrechamente.

Otro caso también referido a Pacheco y que ya lo señalamos

⁹⁶³ Pérez Sánchez, A.E., "Ribera y España" en Cat. Exp. Ribera 1591-1652, Museo del Prado, Madrid, p. 91

⁹⁶⁴ Zerner, H., Ecole de Fontainebleau, París, 1969, pp. XXI-XXVI. González de Zárate, J.M^a., Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, Vitoria, T. III, pp. 155-169

⁹⁶⁵ Ibidem, A.F. 83

en otro capítulo es la relación existente entre la estampa de Pierre Milan de Jupiter y los Dioses del Olimpo y La Apoteosis de Hércules también para el techo de la Casa de Pilatos de Sevilla, ya que en la estampa de Milan aparecen distribuidas las figuras de manera similar a como lo hace Pacheco en su techo (Fig. 200-201).

Leon Davent activo hacia 1540-46 realizó una estampa de Diana reposando⁹⁶⁶ (Fig. 545) utilizada sabiamente por Pedro Atanasio Bocanegra para su Alegoría del río Darro del Museo de Bellas Artes de Córdoba (Fig. 546). Bocanegra utiliza la estampa de Davent para disponer la figura del cuerpo del río, de igual manera, pero en vez de llevar una flecha como Minerva, porta una granada. El artista añade además de su cosecha dos ángeles que coronan al río Darro.

Esta estampa de Diana reposando fue también utilizada al pie de la letra para uno de los relieves de los plafones de la Sala nova del Palau de la Generalitat Valenciana (Fig. 547), que ha sido vinculada con la iconografía de Endimión-Selene⁹⁶⁷.

Finalmente y para cerrar este recorrido por los grabadores franceses es importante anotar la huella de Jacques Callot (1592-1635), artista formado entorno a Bellange pero que pronto se traslada a Italia, donde perfecciona su técnica y recrea nuevos modelos, tomados del manierismo italiano y flamenco. De sus estampas las que más nos llaman la atención fueron las que

⁹⁶⁶ Zerner, Opus cit., 1969, L.D. 13

⁹⁶⁷ Aldana Fernández, S., "Iconografía de la "Sala Nova del Palau de la Generalitat Velenciana" Nuevas Aportaciones" en Goya, 246, 1995, p. 325, fig. 4. En este artículo no se cita la fuente directa del grabador de la escuela de Fontainebleau, Leon Davent.



Fig. 544 Francisco Pacheco, La caída de Faetón, Sevilla, Casa de Pilatos



Fig. 543 Antonio Fantuzzi, La caída de Faetón, grabado

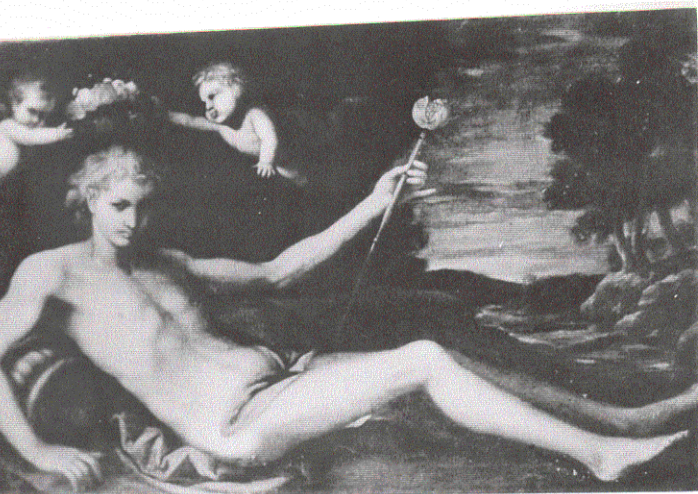


Fig. 546 Pedro Atanasio Bocanegra, Alegoría del río Darro, Córdoba, Museo de Bellas Artes

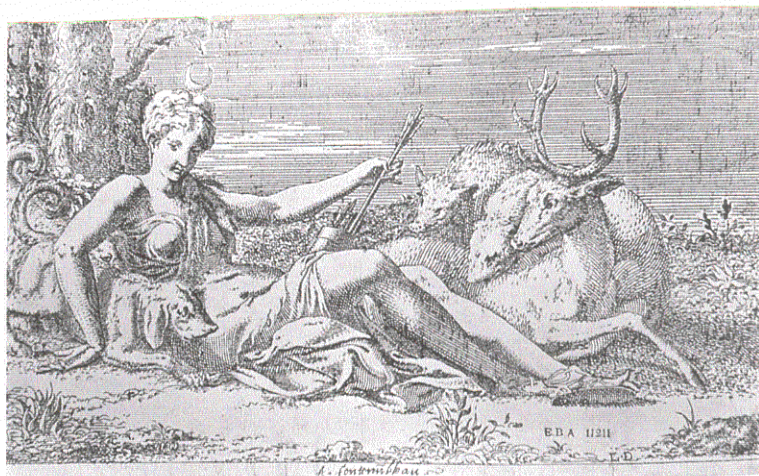


Fig. 547 Leon Davent, Diana reposando, grabado, escuela de Fontainebleau

identificó Bernard Dorival⁹⁶⁸ de la Serie del Hijo pródigo en función de los lienzos de Murillo del mismo tema. Lo sorprendente en esta ocasión a diferencia de otros casos, es que el tamaño de estas estampas es diminuto y son utilizadas por Murillo en parte con libertad pero en algunos detalles denota el seguimiento literal de ciertas figuras, lo que obliga a un estudio detallado del modelo estampado.

Sobre todo el seguimiento es más fiel en las escenas de El hijo pródigo expulsado por las mujeres (Fig. 548) y El arrepentimiento del hijo pródigo, (Fig. 549) siendo menos literal en La recojida de la herencia, La comida con las cortesanas y El retorno del hijo pródigo.

En la estampa del hijo pródigo recogiendo la herencia, Murillo ha tomado tan solo la figura del hijo invertida y de la escena de la expulsión del hijo pródigo por las Cortesanas de Callot (Fig. 550), Murillo escoge sobre todo la figura de la mujer con la escoba, alterando los demás elementos y reduciendo los volúmenes arquitectónicos. Mayor fidelidad encontramos en la escena del arrepentimiento del hijo pródigo, donde la figura de Callot (Fig. 551) es utilizada tal cual, alterando el fondo de paisaje. De las demás escenas, tan solo en la comida con las Cortesanas se ha tomado de la estampa la figura de la mujer sentada a la derecha, cambiando el escenario y a los demás comensales. Es este un ejemplo de transformación de la estampa, sirviendo esta como mera fuente de inspiración para el argumento.

Las estampas de Callot, estuvieron presentes además en los

⁹⁶⁸ Dorival, B., "Callot modèle de Murillo" en La Revue des Arts, 1951, II, pp. 94-101. Posteriormente véase Nancarrow Taggard, M., Murillo's Allegories of Salvation and Triumph. The Parable of the Prodigal Son and the Life of Jacob, University of Missouri Press, 1992



Fig. 548 Bartolomé Esteban Murillo
El Hijo Pródigo expulsado por las
mujeres, Dublín, Galería Nacional



Fig. 550 Callot, El Hijo Pródigo
expulsado por las mujeres, graba
do



Fig. 549 Bartolomé Esteban Murillo
Arrepentimiento del Hijo Pródigo,
Dublín, Galería Nacional



Fig. 551 Callot, Arrepentimient
del Hijo Pródigo, grabado

obradores de los pintores sevillanos del siglo XVII, tal y como advertimos en el Trampantojo de Marcos Correa de la Hispanic Society de Nueva York (Fig. 552), donde aparece clavada en una tabla la estampa de Callot, Capitano de Baroni⁹⁶⁹ (Fig. 553), testimonio este importante para conocer cómo se utilizaban las estampas y sobre todo como eran valoradas por el artista, como señalamos en el capítulo dedicado a las bibliotecas de los pintores.

⁹⁶⁹ Schröder, T., Jacques Callot das gesamte Werk in Zwei Bänden, T.2, p. 1109



Fig. 552 Marcos Correa,
Trampantojo, Nueva York,
Hispanic Society



Fig. 553 Callot, Capitano de
Baroni, grabado

III. Conclusiones.

Conclusiones

El estudio llevado a cabo, acerca del impacto que en la pintura andaluza ejercen las estampas de los grabadores flamencos, alemanes, italianos y franceses nos hace ver la gran importancia que en los pintores barrocos andaluces tienen, sobre todo los modelos flamencos, sirviendo estos como componente fundamental a la hora de plantear las composiciones religiosas en donde el factor dramático y verista demandado por el comitente cumple una función principal.

En nuestra investigación hemos pretendido además, conjugar el estudio del empleo de las estampas más recurrentes, con unos bloques teóricos, donde se ha procurado poner de manifiesto lo importantes que son los tratadistas y teóricos del siglo XVII y XVIII, como testimonio del uso de la estampa en el siglo XVII, así como el empleo de ésta como medio de concreción iconográfica en línea con las recomendaciones del Concilio de Trento. También el estudio de las bibliotecas y los obradores de los artistas a través de sus inventarios de bienes, nos corrobora la presencia masiva de las estampas que luego son empleadas, así como los cauces de entrada de estos grabados y sobre todo su uso por parte de los pintores, muy especialmente de aquellos que destinaban su producción de manera exclusiva a América.

Queda, pues, demostrado por la documentación y con ejemplos bien significativos, cómo a veces es el propio comitente, ya sea religioso o laico, el que señala el modelo que debe ser traspuesto al lienzo, quedando así constancia de su gusto y

coartando la libertad del pintor, al que se le limita poderosamente su impulso creador, condicionando su trabajo especialmente en cuanto a la iconografía.

Pero es interesante resaltar también, como algunas de las composiciones grabadas por determinados artistas lograron una fortuna excepcional, siendo utilizadas por diferentes pintores en repetidas ocasiones, alterando a veces sus elementos y usando los modelos grabados como verdaderas canteras para la creación, dónde muchas veces la composición o los componentes de la estampa son reutilizados para dar forma a temas completamente distintos. Esta libertad favorece el que los artistas empleen las estampas como práctico material de trabajo, elaborando al final auténticos "collages", mezclando pormenores de estampas de la más variada procedencia. Así la arquitectura proviene de un sitio y las figuras de otro, logrando, al final, crear algo completamente nuevo y distinto, donde se mezclan estampas del manierismo con modelos rubenianos. En este sentido, como apuntó D. Diego Angulo, la utilización de las estampas no mengua la capacidad creativa del artista, ya que el resultado final es una conjunción de valores, de elementos que, aunque de la más variada procedencia, (un naípe, una portada de libro o la ilustración de una crónica monástica) se organizan según la personal capacidad del autor, pues lo importante en la apreciación de una pintura es el resultado final, no el proceso seguido para su realización. Además, en la elección de un modelo u otro, hay una intencionalidad manifiesta: la intención o idea que el artista quiere plasmar, y ahí se manifiesta el gusto y la calidad que diferencia a un verdadero artista de un pintamonas que se limita a copiar torpemente la totalidad de una composición ajena.

Quizás el caso más interesante en cuanto a utilización de un modelo concreto en sus diferentes partes, sea como se ha indicado, el de la estampa de Cornelis Cort La Anunciación con Profetas que predijeron la venida del Mesías sobre composición de Federico Zuccaro, que constituyó en el siglo XVII un verdadero universo de formas y modelos utilizables a conveniencia del artista. Desde Pacheco a Simón Gutiérrez se utilizan sus modelos, sirviendo tanto a pintores del manierismo reformado como a artistas del pleno barroco. El modelo es el mismo, pero el tono con el que se utiliza resulta bien diferente, y aquí es donde reside la importancia de la estampa y el variado uso que unos y otros artistas le dan.

Lo más notorio en nuestra investigación ha sido observar como los modelos que se emplean en el XVII, sobre todo en la primera mitad de siglo, son fundamentalmente composiciones realizadas en el siglo XVI y muchas veces se emplean sin transformación alguna, tan solo cambiando los atributos de algunos santos o simplemente vistiendo pudicamente sus desnudeces, para así darles un mayor decoro. Es el caso por ejemplo de Zurbarán, cuyos modelos son fundamentalmente los de Durero y Maarten van Heemskerck, artistas el uno alemán, de tradición gótica ennoblecida por el Renacimiento, y el otro perteneciente al más crispado manierismo nórdico. Sin embargo el uso que el pintor de Fuente de Cantos hace de estos modelos, -a veces sin transformación alguna- altera el espíritu de la composición, al evidenciar el preciosismo de sus telas o simplemente al iluminar la composición en clave naturalista, y al introducir un atento estudio de los rostros y las manos, procedentes de modelos vivos. Es precisamente esto lo

sorprendente, ya que llamamos naturalista a un pintor que emplea con suma literalidad esquemas y aún pormenores del siglo XVI.

Pero estos artistas del XVI que son utilizados como modelos en el XVII ejercen un influjo notorio en el modo de dibujar y sobre todo en el espíritu de quienes los emplean y, en definitiva, en el característico estilo o modo de hacer de cada pintor. Así, por ejemplo, el complejo juego de paños de pliegues cortantes que se aprecia en determinadas obras de Zurbarán, no se entendería sin las telas que se aprecian en las Xilografías de Alberto Durero y en otras estampas de procedencia germánica. También el detalle de situar flores sobre el suelo, en las gradas de determinados escenarios arquitectónicos, no se explicaría sin el conocimiento de los temas bíblicos de Maarten van Heemskerck abiertos por Philippe Galle en los que se prodiga el mismo recurso. Lo mismo ocurre con el tipo de arquitecturas que Zurbarán emplea, que nada tienen que ver con arquitecturas reales sevillanas sino que copian, de manera literal en ocasiones, las del manierista Vredeman de Vries y otras del propio Heemskerck o incluso modelos de Lucas de Leyden.

El ejemplo de los manieristas de la escuela de Praga como Spranger, o de Haarlem, como Goltzius, es suficientemente revelador y en principio llamativo, pues resulta de interés el comprobar que de estampas del manierismo más extremado procedan elementos traspuestos casi literalmente en obras del más puro naturalismo, en los querubines, niños cantores y cortinajes. En Goltzius, por ejemplo, tenemos una prueba de lo populares que fueron algunos de sus modelos, especialmente su Apostolado, del que hemos encontrado innumerables ejemplos en toda Andalucía, y también en el resto de la geografía española.

En el caso de Antonio del Castillo sus obras de tema pastoril y rústico se configuran teniendo presente la huella de Abraham Bloemaert, elemento fundamental en su estilo e iconografía, tanto en tipos como en cabañas y escenificación naturalista, así como en sus temas bíblicos.

Aún más sorprendente es el caso de Murillo, cuyo estilo blando, suave e intimista también se asocia a determinadas composiciones del pintor de la escuela de Utrecht. En este sentido algunos autores han mencionado a Roelas como elemento característico de las obras donde aparecen niños y una atmosfera vaporosa. Pero ese tono más íntimo y delicado, lo encontramos sin embargo en Goltzius, Cornelis Cort, Barocci y Bloemaert artistas del siglo XVI usados por él a través de las estampas más divulgadas.

Otro pintor andaluz al que las estampas, en este caso sobre composición de Adam Elsheimer, le son fundamentales en la configuración de su estilo, y sobre todo de sus tipos, es Francisco Antolínez, pues sus figuras bíblicas en paisajes de naturaleza grandilocuente, se explican a través de las composiciones de dicho artista.

Muy diferente es el tema de Rubens, usado fundamentalmente en la segunda mitad del XVII, y que ya había sido señalado como presencia constante en la pintura andaluza barroca y por supuesto responsable en gran medida de la evolución hacia un barroco dinámico y exhuberante. Su uso por parte de Zurbarán, Legot, Murillo, Juan de Sevilla, Bocanegra, Santísimo Sacramento, etc. no hace más que confirmar lo útiles que fueron las composiciones abiertas por el equipo de grabadores al servicio de Rubens, y la trascendencia de sus modelos, incluso en quienes no tuvieron,

seguramente, ocasión de conocer sus originales pintados.

Con respecto a los modelos italianos su empleo es solo puntual en ocasiones y no parece haber un uso continuado de la obra de determinados grabadores, a excepción de las estampas de Cornelis Cort que transmiten modelos de Zuccaro, Tiziano u otros artistas.

En el caso concreto de Marcantonio Raimondi su presencia no es tan abundante como lo fue en el siglo XVI, reservándose sus estampas para algunos Apostolados.

Tempesta y Stradanus son muchas veces empleados para temas de batallas o para realizar figuras ecuestres como se ha visto en Zurbarán y Velázquez.

El caso de Rafaello Schiaminossi nos importa sobre todo por el tipo de Inmaculada por él grabada que emplean Herrera el Viejo y Alonso Cano, configurándose así el tipo de figura fusiforme característica de este último pintor.

Las estampas de los Carracci, aunque citadas por Pacheco como modelos a imitar, no parece que fuesen tan conocidas y divulgadas, a juzgar por lo que hemos podido ver a lo largo de nuestra investigación. Pacheco, desde su papel de teórico y maestro, quizás hablase, al citarlas, de su gusto personal, tantas veces separado de lo generalmente más seguido por otros artistas a los que con frecuencia censura. No obstante, su obra constituye un testimonio fundamental sobre el uso de estampas en los obradores sevillanos, objeto final de este trabajo.

Bibliografia.

Bibliografía

- Agüera Ros, J.C., "Un lienzo del pintor riojano Diego de Leyva en Cartagena, y su fuente grabada" en Imafronte, 1, 1985.
- Agüera Ros, J.C., "Los modelos flamencos en la pintura murciana del siglo XVII" en Verdolay, Museo de Murcia, 6, 1994.
- Aguiló Alonso, M.P., El grabado alemán de los siglos XV y XVI y su influencia en la pintura española hasta 1700, Tesina inédita.
- Agulló y Cobo, M., "El pintor madrileño Jerónimo de Ezquerro" en Villa de Madrid, 93, Madrid, 1987.
- Agulló y Cobo, M., Más noticia sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981.
- Alamo Alvarez, E., "Velázquez, Tempesta y Tasso, influencias de la Jerusalem Liberada en la Rendición de Breda" en España y el Mediterráneo, C.E.H.A., Valencia, 1996.
- Alcalá Galve, A., Los orígenes de la Inquisición en Aragón. S. Pedro Arbués, martir de la autonomía aragonesa, Zaragoza, 1984.
- Alcázar, L. de., Rev. Patris Ludovici ab Alcasar Hispalensis, et Societate Iessu Theologi...Vestigatio Arcani Sensu in Apocalypsi, cum Opusculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris, Amberes, 1614.
- Aldana Fernández, S., "Iconografía de la "Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana" Nuevas aportaciones" en Goya, 246, 1995.
- Alvarez Santaló, C., "Adoctrinamiento y devoción en las bibliotecas sevillanas del siglo XVIII" en La religiosidad popular, Vol. II, Barcelona, 1989.

- Alvarez Santaló, C., "Librerías y bibliotecas en la Sevilla del siglo XVIII" en Actas del II Coloquio de Metodología histórica aplicada, Santiago, 1984.
- Alvin, L. y Delen, A.J., Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wiericx, Bruselas, 1866.
- Angulo Iñiguez, D., "Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 19, 1931.
- Angulo Iñiguez, D., La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas, Sevilla, 1935.
- Angulo Iñiguez, D., "El cuadro de San Gregorio de Roelas" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 2 y 3 trimestre, T.IV, 1935-36.
- Angulo Iñiguez, D., "Francisco Zubarán. Martires mercedarios. S. Carlos Borromeo" en Archivo Español de Arte, 1940.
- Angulo Iñiguez, D., "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 1944.
- Angulo Iñiguez, D., "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 1944.
- Angulo Iñiguez, D., "El San Simón de la Colección Schaffer de Nueva York" en Archivo Español de Arte, 1945.
- Angulo Iñiguez, D., "El San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, de Velázquez. Algunas consideraciones sobre su arte de componer" en Archivo Español de Arte, 1946.
- Angulo Iñiguez, D., "La Virgen, el niño y Santa Ana y Santa Isabel, de Yañez" en Archivo Español de Arte, 1946.
- Angulo Iñiguez, D., Velázquez. Como compuso sus principales cuadros, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1947.
- Angulo Iñiguez, D., "Una supuesta composición de Mathias Grünewald y nuestra iconografía barroca" en Archivo Español de Arte, 87, 1948.

- Angulo Iñiguez, D., Historia del Arte Hispanoamericano,
Barcelona, 1950, T.II.
- Angulo Iñiguez, D., "Las hilanderas. Sobre la Iconografía de
Aracne" en Archivo Español de Arte, 25,
1952.
- Angulo Iñiguez, D., Pintura del siglo XVII, "Ars Hispaniae",
vol. XV, Madrid, 1971.
- Angulo Iñiguez, D., Murillo y su escuela en colecciones
particulares, Sevilla, 1975.
- Angulo Iñiguez, D., Murillo. Su vida, su arte, su obra, III,
vols., Madrid, 1981.
- Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E., Pintura madrileña del
primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid,
1969.
- Angulo Iñiguez, D., y Pérez Sánchez, A.E., Pintura toledana de
la primera mitad del siglo XVII, CSIC,
Madrid, 1972.
- Angulo Iñiguez, D., y Pérez Sánchez, A.E., A Corpus of Spanish
Drawings, Vol. three, Seville School 1600 to
1650, London, 1985.
- Antist, Fray V., Tratado de la Ynmaculada Concepción de Nuestra
Señora..., Sevilla, 1615.
- Aranda Bernal, A.M., "La Biblioteca de Domingo Martínez. El saber
de un pintor sevillano del siglo XVIII" en
Atrio, 6, 1993.
- El Arte en las Clausuras de los conventos de monjas de
Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid,
1983.
- Avila, A., "Influencia de Rafael en la pintura española del siglo
XVI a través de los grabados" en Rafael en España,
Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1985.
- Avila, A., "Juan de Soreda y no Juan Pereda. Nuevas noticias
documentales e iconográficas" en Archivo Español de
Arte, 208, 1979.
- Avila, A., Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada
española (1470-1560), Barcelona, 1983.
- Ayala Mallory, N., "Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo" en
Goya, 169-171, 1982.
- Ayala Mallory, N., "Notas sobre Alonso Cano" en Goya, 180, 1984.

- Ayala Mallory, N., Del Greco a Murillo. La Pintura española del siglo de Oro 1556-1700, Madrid, 1991.
- Ayala Mallory, N., La Pintura flamenca del siglo XVII, Alianza, Madrid, 1995.
- Azcárate Ristori, J.M. de, "Rubens, pintor barroco" en Sesión conmemorativa de la fundación del Instituto de España, Madrid, 1977.
- Barghan, B. von, "A new Crucifixion by Francisco Pacheco" en Pantheon, II, 1981.
- Barrio Moya, J.L., "Sobre una obra de Bartolomé Román" en Archivo Español de Arte, 1980.
- Barrio Moya, J.L., "El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1982.
- Bartsch, A., The Illustrated Bartsch, Nueva York, 1980 y ss.
- Bassegoda i Hugas, B., "Adiciones y complementos al Catálogo de Francisco Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXI-XXXII, 1988.
- Bassegoda i Hugas, B., "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de Iconografía" en Cuadernos de arte e Iconografía, 3, 1989.
- Bassegoda i Hugas, B., Ed. del Arte de la Pintura, Cátedra, Madrid, 1990.
- Bataillon, B., "Philippe Galle et Arias Montano" en Bibliothèque Humanisme et Renaissance, 2, 1942.
- Baticle, J., en Cat. Exp. Zurbarán, Museo del Prado, Madrid, 1988.
- Benezit, E., Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Seine, 1952, 8 vols.
- Benito Doménech, F., Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo, Cat. Exp., Museo del Prado, Madrid, 1988.
- Benito Doménech, F., "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Maçip y Joan de Juanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas" en Boletín del Museo del Prado, 32, 1993.

- Benito Doménech, F. y Galdón, J.L., The Paintings of Ribalta, New York, 1988.
- Bermejo, E., "Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco" en Archivo Español de Arte, 217, 1982.
- Bialler, N., Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558-1617) and his time, Amsterdam, 1993.
- Bialostocki, J., Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes, Madrid, 1973.
- Bialostocki, J., "The Doctus Artifex and the library of the artist in the XVI and XVII Centuries" en The Message of Images. Studies in the History of Art, Insbruk, 1988.
- Bierens de Haan, J.C.J., L'Oeuvre gravé de Cornelis Cort, Graveur Hollandais 1533-1578, La Haya, 1948.
- Bonet Correa, A., "Obras zurbaranescas en México" en Archivo Español de Arte, 1964.
- Borea, E., "Stampa figurativa e publico dalle origini all'affermazione del Cinquecento" en Storia dell'Arte Italiana, II, Torino, 1979.
- Bousquet, J., "Marten van Heemskerck y el manierismo nórdico" en Goya, 28, 1959.
- Brown, J., Murillo and his drawings, Princeton, 1976.
- Brown, J., Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1981.
- Brown, J., Velázquez. Pintor y Cortesano, Madrid, 1986.
- Brown, J., Le Edad de Oro de la Pintura Española, Madrid, 1991
- Buendía, J.R., "La estela de Zurbarán en la pintura andaluza" en Goya, 64-65, 1965.
- Buendía, J.R., Las claves del arte manierista, Madrid, 1986.
- Burckhardt, J., Rubens, Buenos Aires, 1950.
- Buser, Th., "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome" en The Art Bulletin, 1976.
- Butrón, J., Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del Arte de la Pintura, Madrid, 1626
- Calvo Castellón, A., "Chavarito un pintor granadino 1662-1751" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, 1975.

- Calvo Castellón, A., "Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens" en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Universidad de Granada, vol.I, 1979.
- Calvo Castellón, A., Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza, Granada, 1982
- Calvo Serraller, F., Teoría de la Pintura del siglo de Oro, Madrid, 1991.
- Camón Aznar, J., "La iconografía en el arte trentino" en Revista de Ideas Estéticas, 20, 1947.
- Cañedo-Argüelles, C., Arte y Teoría; La Contrarreforma y España, Oviedo, 1982.
- Carducho, V., Dialogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicición, modelos y diferencias, Ed. de Calvo Serraller, Madrid, 1979.
- Carrete Parrondo, J., "Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIIIe et au début du XIX siècle" en Gazette des Beaux-Arts, 94, 1980.
- Carrete Parrondo, J., "Notas sobre la estampa como medio de comunicación" en Técnicas tradicionales de estampación, Cat. Exp. Museo Municipal de Madrid, 1981.
- Carrete Parrondo, J., "La estampa heterodoxa" prólogo en Cat. Exp. Estampas, cinco siglos de imagen impresa, Madrid, 1982.
- Carrete Parrondo, J., "El grabado y la estampa barroca" en El grabado en España ss. XV-XVIII, Summa Artis, T. XXXI, Madrid, 1987.
- Carriazo, J. de M., "Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1929.
- Cascales y Muñoz, Francisco de Zurbarán: Su época, su vida y sus obras, Madrid, 1911.
- Castañeda Becerra. A.M., "Aportaciones documentales en torno a un pintor seiscentista granadino: Felipe Gómez de Valencia" en Cuadernos de Arte, Universidad de Granada, XX,

1989.

Castañer López, X., "Rubens como generador de imágenes estéticas: Dibujos y grabados a partir de su obra" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994.

Catálogo de la colección de D. Antonio y Aniceto Bravo, Sevilla 8 de Junio de 1837.

Catálogo Exp. Luca di Leida, incisori, Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi, Florencia, 1963.

Catálogo Exp. Adam Elsheimer. Werk, Künstlerische Herkunft und Nachfolge, Frankfurt, 1967.

Catálogo de Obras Restauradas 1965-1966, Sección de Pintura, ICROA, Madrid, 1968.

Catálogo de Obras Restauradas 1967-1968, Madrid, 1971.

Catálogo Subastas Durán, Madrid, 19 de Enero de 1972.

Catálogo Exp. Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma, 1977.

Catálogo Subastas Durán, Subasta nº 153, Diciembre, 1981.

Catálogo Sotheby's Londres, 15-XII-1982.

Catálogo Exp. Pintores granadinos del siglo XVII, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982.

Catálogo de las Pinturas. Museo del Prado, Madrid, 1985.

Catálogo Exp. Antonio del Castillo y su época, Córdoba, 1986.

Catálogo Exp. Zurbarán, Museo del Prado, Madrid, 1988.

Catálogo Exp. El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de el Greco a Vasari, Toledo, 1992.

Catálogo de la Exp. Le Incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 1992.

Catálogo Exp. Hendrick Goltzius and the Classical Tradition, University of Southern, California, 1992.

Catálogo Sotheby's, 18 de Mayo, 1993.

Catálogo Sotheby's Peel, Madrid, 26 de Mayo de 1994

Catálogo Sotheby's: The Immaculate Conception by Diego Velázquez, London, wednesday 6th July, 1994.

Catálogo Dessins de Maitres Anciens et du XIXème Siècle. Dessins de la Collection de M. Alfred Normand, Christie's de Monaco, 20-VI-1994.

Catálogo Sotheby's New York, 12 enero, Madrid, 1995.

- Catálogo Exp. Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Museo del Prado, Madrid, 1995.
- Catálogo Exp. Universitas Hispalensis; Patrimonio de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.
- Catálogo Exp. Museo del Prado. Últimas adquisiciones, Museo del Prado, 1995.
- Catálogo Exp. Tres siglos de Dibujo sevillano, Focus, Sevilla, 1995.
- Catálogo Exp. Juegos de Ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, Museo Nacional de Arte, México, 1995.
- Catálogo Exp. Velázquez in Seville, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1996.
- Caturla, M.L., Arte de épocas inciertas, Madrid, 1944.
- Caturla, M.L., "Zurbarán exporta a Buenos Aires" en Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas, 4, 1951.
- Caturla, M.L., Fin y muerte de Francisco de Zurbarán, Madrid, 1964.
- Caturla, M.L., "Otros dos Césares a caballo zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 150, 1965.
- Caturla, M.L.-Delenda, O., Zurbarán, Wildenstein Institute, París, 1994.
- Cavalieri, G.B. de, Ecclesiae Anglicanae Trophaea sive Sanctos Martyrum, qui pro Christo Catholicae..., Roma, 1608.
- Ceán Bermúdez, J.A., Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid, 1800.
- Ceán Bermúdez, J.A., Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804.
- Ceán Bermúdez, J.A., en la Colección lithográfica de los cuadros del Rey de España, Madrid, I, 1826.
- Coe, R.T., "Zurbarán and Mannerism" en Apollo, December, 1972.
- Comedias escoquidas de Lope de Vega, Madrid, 1946-1952.
- Concilio de Trento. Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos y sobre las imágenes sagradas, 1563, sesión XXV, 3-4 diciembre.
- Cornejo, F., y otros, Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres y maestros y señores Catedráticos de las insignes Universidades

- de Salamanca...., Madrid, 1632.
- Cuellar Contreras, F., "Testamento e inventario de Francisco Polanco" en Revista de Arte Sevillano, 1, 1982.
- Cunnar, E.R., "Jerome Nadal and Francisco Pacheco: A print and a verbal source for Zurbaran's Circuncision" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXIII, 1988.
- Cherry, P., "New documents for Bartolomé Pérez" en Apollo, 397, March, 1995.
- Chevalier, M., Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII, Madrid, 1976.
- Dabrio González, M.T., Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII, Córdoba, 1985.
- Dacosta Kaufmann, T., L'école de Prague, Paris, 1985.
- Dávila Fernández, M.P., Los Sermones y el arte, Valladolid, 1980.
- De Grazia Bohlin, D., Prints and related drawings by the Carracci family. A catalogue Raisonné, National Gallery of Art, Washington, 1979.
- De Grazia Bohlin, D., Le Stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, de copie e dipinti connessi, Bologna, 1984.
- Dejob, Ch., De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts, Paris, 1884.
- Delen, A.J.J., Histoire de la Gravure. Dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces Belges. Des origines jusqu'à la fin du XVIe siècle, Paris, 1934.
- Delen, A.J.J., Christophe Plantin. Imprimeur de L'Humanisme, Bruselas, 1944.
- Delenda, O., "Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole" en Revue du Louvre, 1988.
- Delenda, O., Velázquez pintore religioso, Editions Tricorne, Geneve, 1993.
- Delgado, F., "El Padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII" en Archivium Historicum Societatis Iesu, 1959.
- Denucé, J., Export of works of Art in the 17th Century from Antwerp. The firm Forchoudt, 1930.
- Denucé, J., Kunstuitvoer in de 17 Eeuw te Antwerpen de firma

- Forchoudt, Amberes, 1931.
- Domínguez Ortiz, A., Orto y Ocaso de Sevilla, Sevilla, 1946
- Dorival, B., "Callot modèle de Murillo" en La Revue des Arts,
II, 1951.
- Durán, R., Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de
la colección del Museo de la Casa de la Moneda,
Madrid, 1980.
- Durero, A., Della Simmetria dei corpi humani, Venecia, 1591.
- Edquist, R.M., Sadeler Catalogue, University of Melbourne
Library, 1990.
- Emiliani, A., Mostra di Federico Barocci, Bologna, 1975.
- Espinós Díaz, A., Dibujos Valencianos del siglo XVII, Valencia,
1994.
- Fernández López, J., "Pinturas de Lucas Valdés" en Boletín del
Seminario de estudios de Arte y Arqueología
de Valladolid, 1987.
- Fernández López, J., Programas iconográficos de la pintura
sevillana del siglo XVII, Universidad de
Sevilla, 1991.
- Fernández López, J., "Los Angeles y los Arcángeles de la Capilla
de San Miguel de la Catedral de Jaén" en
Laboratorio de Arte, 8, 1995.
- Fernández Pardo, F., (Coord.), Pintura Flamenca Barroca. (Cobres,
siglo XVII), Santander, 1997.
- Finaldi, G., "Zurbarán's Jacob and his Twelve Sons" en Apollo,
Octubre, 1994.
- Freedberg, D., El poder de las imágenes, Madrid, 1992.
- Friedländer, M.J., Lucas van Leyden. Meister der Graphik,
Leipzig, 1927.
- Galassi Paluzzi, C., Storia segreta dello stile dei Gesuiti,
Roma, 1951.
- Gállego, A., Historia del grabado en España, Madrid, 1979.
- Gállego, J., Visión y símbolos en la Pintura española del siglo
de Oro, Madrid, 1972.
- Gállego, J., El pintor de artesano a artista, Universidad de
Granada, 1976.
- Gállego, J., El cuadro dentro del cuadro, Madrid, 1978.
- Gállego, J., Grupo Banco exterior. Obras de Arte, Madrid, 1991.

- García Chico, E., Documentos para el estudio del arte en Castilla. Pintores, Valladolid, 1946.
- García Chico, E., Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII, XVIII, Valladolid, 1963.
- García de Enterría, M.C., Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, Madrid, 1971.
- García Fuentes, L., El comercio español con América 1650-1700, Sevilla, 1980.
- García-Herreraiz, E., "La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo" en Archivo Hispalense, 182, 1976.
- García-Herreraiz, E., Un cuadro de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, Opúsculo no venal, Madrid, 1993.
- García Saiz, M.C., "Las "Imágenes de la Historia Evangélica" del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)" en Cuadernos de Arte Colonial, 1988.
- García de Trasmiera, D., Epitome de la santa vida, y relación de la gloriosa muerte del Venerable Pedro de Arbues..., Monreale, 1647.
- García Vega, B., El grabado del libro español. Siglos XVI y XVII, 2 vols., Valladolid, 1984.
- Garriga, J., Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa, Barcelona, 1983.
- Gaya Nuño, J.A., La Pintura Española fuera de España, Madrid, 1958.
- Gaya Nuño, J.A., "Zurbarán y los Ayala" en Goya, 64-65, 1965.
- Geisberg, M., The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550, New York, 1974.
- Gerards-Nelissen, I., "Otto van Veen's Emblemata Horatiana" en Semiotus, 5, 1971.
- Gerhards Evers, H., "Die Zeichnung zum Missale Romanum" en Rubens und sein werk. Neue Forschungen, Bruselas, 1943.
- Gestoso y Pérez, J., Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, Sevilla, 1900.

- Gómez del Castillo, A., "Estudio sobre Bernabé de Ayala" Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Madrid, 1950.
- Gómez Moreno, M.E., "Pinturas inéditas de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 1948.
- Gómez Moreno, M.E., Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en Junio de 1954, Madrid, 1954.
- González de León, F., Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de Sevilla, Sevilla, 1844.
- González de Zárate, J.M., "Consideraciones iconográficas: los Hieroglyphica y el grabado alegórico-político del siglo XVII" en Lecturas de Historia del Arte, T.II, Vitoria, 1990.
- González de Zárate, J.M., "Iconografía. Precisiones sobre el método. Los ejemplos del "Arbol del Pecador" y de "Laban buscando los idolos en la tienda de Raquel" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1990.
- González de Zárate, J.M., Método iconográfico, Vitoria, 1991.
- González de Zárate, J.M., "Del emblema al emblema: consideraciones sobre los aspectos emblemáticos y las artes. Un ejemplo a través de la pintur de Lucas Valdés" en Archivo Español de Arte, 255, 1991.
- González de Zárate, J.M., Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial, Tomos I al IX, Instituto Ephialte, Vitoria, 1992-1995.
- González de Zárate, J.M. y Vanderbroeck, P., "Una nota sobre el tema de Murillo "Cristo recoge las vestiduras" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LV, 1994.

- González de Zárate, J.M., Bermejo, V., Angulo, E., y Lamarca, R.,
"Las estampas de los Sadeler como
transmisoras de modelos iconográficos
en la pintura flamenca del siglo XVII"
en Goya, 251, 1996.
- Gué Trapier, E. Du., Valdés Leal. Spanish Baroque painter, New
York, 1960.
- Guerrero Lovillo, J., "Los grabados que inspiraron la Santa
Isabel de Murillo" en Archivo Español de
Arte, 100, 1952.
- Guillemot, M., "L'Apocalypse de Jauregui" en Revue Hispanique,
T. XLII, París, 1918.
- Guinard, P., "Aportaciones críticas de obras zurbaranescas" en
Archivo Español de Arte, 1964.
- Guinard, P., "¿Zurbarán pintor de paisajes?" en Goya, 1964.
- Guinard, P., "España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las
sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas" en
Archivo Español de Arte, XLIII, 170, 1970.
- Guinard, P., Zurbarán, Les Editions du Temps, 1988.
- Guzmán, P. de., Bienes del honesto trabajo y daños de la
ociosidad en ocho discursos, Madrid, 1614.
- Hauser, A., El Manierismo, Madrid, 1965.
- Haskell, F., Patrons and Painters. A Study in the Relations
between Italian Art and Society in the Age of the
Baroque, Londres, 1963.
- Herrero, M., "Jáuregui como dibujante" en Arte Español, tercer
trimestre, Madrid, 1941.
- Hind, A., A History of Engraving and Etching from the 15th
century to the year 1914, New York, 1963.
- Holanda, F., De la Pintura antigua, Ed. Madrid, 1921.
- Hollstein, F.W.H., Dutch and Flemish Etchings, Engravings and
Woodcuts, Amsterdam, 1949.
- Hollstein, F.W.H., German Engravings, Etchings and Woodcuts (ca.
1400-1700), Amsterdam, s.f.
- Hornedo, R.Mª de, "Arte tridentino" en Revista de Ideas
Estéticas, 12, 1945.
- Hornedo, R.Mª de, "El arte de Trento" en Razón y Fe, 1945.
- Hornedo, R.Mª de, "Proyección tridentina en el arte español" en
Miscelánea Comillas, 1946.

- Izquierdo, R., y Muñoz, V., Museo de Bellas Artes. inventario de Pinturas, Sevilla, 1990.
- Jamot, P., "Shakespeare et Velasquez" en Gazette des Beaux Arts, 1934.
- Janer, F., "Naipes o cartas de jugar y dados antiguos con referencia a los juegos del Museo arqueológico Nacional" en Museo español de antigüedades, T.III, 1874.
- Jiménez Lozano, E., "Una copia del taller de Murillo: Cristo recogiendo las vestiduras" en Symposium Internacional Murillo y su época, Sevilla, 1982.
- Jode, G., Thesaurus sacrarum historicarum Veteris Testamenti..., 1585.
- Kinthead, D.T., "Tres documentos nuevos del pintor don Matías de Arteaga y Alfaro" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1981.
- Kinthead, D.T., "Juan de Luzon and the Sevillian painting trade with the New World in the Seventeenth Century" en The Art Bulletin, LXVI, 1984.
- Kinthead, D.T., "Artistic Inventories in Sevilla: 1650-1699" en Boletín de Bellas Artes, 2ª época, Sevilla, 1989.
- Knappe, K.A., Dürer the complete engravings, etchings and woodcuts, Londres, 1965.
- Knipping, J.B., Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth, Nieuwkoop-Leiden, 1974, 2 vols.
- Konécny, L., "Una ojeada en la cárcel dorada del maestro Pacheco" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXVII, 1987.
- Kristeller, P., Early Florentine Woodcuts, London, 1897.
- Kunoth, G., "Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules" en Journal of the Warburg Institute, Vol. XXVII, 1964.
- Labacco, Libro appartenente all'Architettura, Roma, 1552.
- Lacroix, P., Les Arts au moyen age et a la époque de la Renaissance, París, 1869.
- Lafuente Ferrari, E., Breve Historia de la Pintura Española, Madrid, 1953.

- Lazaro Damas, M.S., "Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra" en Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, T.I., 1994.
- León, A., Los fondos de arquitectura en la pintura sevillana, Col. Arte Hispalense, 37, Sevilla, 1984.
- Liedtke, W., The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800, New York, 1989.
- Longhi, R., "Un San Tomaso del Velazques e la congiunture italo-spagnola tre il 5 e il 600" en Vita Artistica, 1927. Publicado en castellano en Anales del Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, Vol. IX, 1951.
- López-Barrajón Barrios, M., "El retablo de los Santos Juanes de Nava de Rey: Un ejemplo de la influencia del grabado en la escultura del siglo XVII" en Archivo Español de Arte, 268, 1994.
- López Martínez, C., Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, Sevilla, 1928.
- López Martínez, C., Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés, Sevilla, 1929.
- López Martínez, C., Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932.
- López Navío, "El testamento de Francisco Herrera el Joven" en Archivo Hispalense, 110, 1961.
- López Torrijos, R., La mitología en la pintura española del siglo de Oro, Madrid, 1985.
- Lozoya, M. de Historia del Arte Hispánico, vol IV, Barcelona, 1931-49.
- Lozoya, M. de., "¿Un precedente de la Sagrada familia del pajarito?" en Archivo Español de Arte, 1967.
- Lleó Cañal, V., Nova Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano, Sevilla, 1979.
- Lleó Cañal, V., "La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570" en Revue de L'Art, 70, 1985.
- Llorden, P. Andrés, "El maestro pintor Miguel Manrique" en Ciudad de Dios, CLIX, 1947.

- Maio, R. de, "Pacheco e la controriforma spagnola" en Il Vasari storiografo e artista, Florencia, 1976.
- Maldonado de Guevara, F., "La teoría de los estilos y el período trentino" en Revista de Ideas estéticas, 12, 1945.
- Mâle, E., L' Art religieux après le Concile de Trente, Paris, 1932. Edición española bajo el título, El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Ed. Encuentro, Madrid, 1985.
- Maravall, J.A., "La Concepción del saber en una sociedad tradicional" en Estudios de Historia del Pensamiento español, serie I, Edad Media, Madrid, 1973.
- Maravall, J.A., La Cultura del Barroco, Madrid, 1975.
- Marías, F., y Bustamante, A., Las ideas artísticas de El Greco, Madrid, 1981.
- Marolois, S., Opticae sive Perspectivae, Amstetodani, 1633.
- Marolois, S., Mathematicum Opus, Amstetodani, 1633.
- Marolois, S., Artis muniendi, sive fortificationis, Amstetodani, 1644.
- Marolois, S., Architectura Opera, Amstetodani, 1647.
- Martín González, J.J., El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, 1984.
- Martín González, J.J., "Bibliotecas de artistas: Una aplicación de la estadística" en Academia, 61, Madrid, 1985.
- Martín Morales, F.M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca 1600-1670" en Archivo Hispalense, 210, 1986.
- Martínez, J., Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, Madrid, 1866. Ed. anotada y con Prólogo de Julián Gállego, Barcelona, 1988.
- Martínez Ripoll, A., "Una fuente iconográfica de la pintura de Alonso Vázquez" en Traza y Baza, 6, Barcelona, 1976.
- Martínez Ripoll, A., Francisco de Herrera el Viejo, Sevilla, 1978
- Martínez Ripoll, A., "El "San Juan Evangelista en la Isla de Patmos" de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica" en Areas, Revista de Ciencias Sociales, 3-4, 1983.

- Martínez Ripoll, A., "Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo" en Cuadernos de Arte e Iconografía, T.II, 4, Madrid, 1989.
- Mateo Gómez, I., "Algunas consideraciones sobre la introducción del Renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 217, 1982.
- Mauquoy-Hendrickx, M., Les estampes des Wierix conserves au cabinet des estampes de la bibliothèque royale Albert Ier, Bruselas, 1978.
- Mayer, A.L., "Anotaciones al arte y a las obras de Murillo" en Revista Española de Arte, V, 1936.
- Mayer, A.L., "Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1936-40.
- Mayer, A.L., "Murillo und seine italienischen Barockvorbilder" en Critica d'Arte, 120, 1938.
- Mayer, A.L., Historia de la pintura española, Madrid, 1947.
- Menéndez Pelayo, M., Obras de Lope de Vega, Madrid, 1963-72.
- Mesa, J.de y Gisbert, T., "Mateo Pérez de Alesio" en Cuadernos de Arte y Arqueología, 2, La Paz, 1972.
- Mesa-Gisbert, "Las series de ángeles en la pintura virreinal" en Revista Aeronáutica, La Paz, Bolivia, 31 diciembre, 1976.
- Milicua, J., "Observatorio de Angeles" en Archivo Español de Arte, 121, 1958.
- Minola de Gallotti, M., "Rubens y el grabado" en Goya, 140-141, 1977.
- Moffit, J.F., "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish "Picture-within-the-Picture" en The Art Bulletin, LXXII, 1990.
- Molano, J., De picturis et imaginibus sacris, Lovaina, 1570.
- Montoto, S., "La biblioteca de Murillo" en Bibliografía Hispánica, T. II, 1946.

- Morales, A. y otros, Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981.
- Moreno Cuadro, F., Iconografía de la Sagrada Familia, Córdoba, 1994.
- Moreno Garrido, A., "El grabado en Granada durante el siglo XVII, I La Calcografía" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 13, 1976.
- Morte, C. y otros, Signos Arte y Cultura en Huesca: De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII, Huesca, 1994.
- Muller, P.E., The Drawings of Antonio del Castillo y Saavedra, Ph. D. diss, Institute of fine Arts, New York, 1963.
- Muller, P.E., "Antonio del Castillo and the Rustic Style" en Apollo, noviembre, 1966.
- Nancarrow Taggard, M., "Narrative meaning in Antonio del Castillo's the life of Joseph" en Gazette des Beaux-Arts, Octubre, 1990.
- Nancarrow Taggard, M., Murillo's Allegories of Salvation and Triumph. The Parable of the Prodigal Son and the Life of Jacob, University of Missouri Press, 1992.
- Nancarrow Taggard, M., "Pintura de Antonio del Castillo en Museos norteamericanos" en Archivo Español de Arte, 259-260, 1992.
- Natali, H., Adnotationes et meditationes in Evangelia que in sacrosancto missae sacrificio..., Antuerpiae, 1607.
- Navarrete Prieto, B., "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI" en Lecturas de Historia del Arte, T.IV, Instituto Ephialte, Vitoria, 1994.
- Navarrete Prieto, B., "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 268, 1994.
- Navarrete Prieto, B., "Las fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada" en Boletín del Seminario de estudio de Arte y Arqueología de Valladolid, 1994.
- Navarrete Prieto, B., "Génesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas"

- en Zurbarán. Las Doce Tribus de Israel, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1995.
- Navarrete Prieto, B., "De la estampa al lienzo: Nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo" en Murillo. Pinturas de la Colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado, Cat. Exp. Focus, Sevilla, 1996.
- Navarrete Prieto, B., "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: Nuevos documentos y Fuentes formales" en Ars Longa, 1996.
- Navarrete Prieto, B., "Precisiones y adiciones al catálogo de Alonso Vázquez y Francisco Pacheco" en Archivo Hispalense, (En prensa).
- Navarrete Prieto, B., "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez" en Zurbarán. Estudio y Conservación de los monjes de la Cartuja de Jerez, IPHE, (En prensa).
- Nicolau, M., Jerónimo Nadal, sus obras y doctrinas espirituales, Madrid, 1949.
- Okada, H., "Las imágenes de Santas y el control iconográfico por la iglesia en la Sevilla contrarreformista" en Bulletin of Arts, (Naruto University of Education), Japón, VI, 1994.
- Orozco Díaz, E., Pedro Atanasio Bocanegra, Granada, 1937.
- Orozco Díaz, E., "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española" en Goya, 27, 1958.
- Orozco Díaz, E., "Retratos a lo divino" en Temas del Barroco de poesía y pintura, Granada, 1989.
- Orozco Díaz, E., El pintor Fray Juan Sánchez Cotán, Granada, 1993.
- Pacheco, F., Arte de la Pintura, Ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.
- Paleotti, G., Discorso intorno le immagini sacre e profane, Bologna, 1582.
- Palomero Páramo, J.M., El Retablo Sevillano del Renacimiento, Sevilla, 1983.
- Palomero Páramo, J.M., "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636" en Actas del Congreso

Extremadura en la evangelización del
Nuevo Mundo, Turner, Madrid, 1990.

- Palomino, A., Museo Pictórico y Escala Optica con el Parnaso Español pintoresco y laureado, Ed. Aguilar, Madrid, 1947.
- Panofsky, E., The life and Art of Albrecht Dürer, Princeton University Press, 1971.
- Panofsky, E., Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte, Madrid, 1981.
- Pemán, C., "Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII" en Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz, T.IV, 1929-32.
- Pemán, C., "Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas" en Archivo Español de Arte, 74, 1946.
- Pemán, C., "La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas" en Archivo Español de Arte, 83, 1948.
- Pemán, C., "Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe" en Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1951.
- Pemán, C., "Nuevos antecedentes grabados de cuadros zurbaranescos" en Archivo Español de Arte, 116, 1956.
- Pemán, C., "Dos Césares romanos a caballo" en "Miscelánea zurbaranesca" en Archivo Español de Arte, 146-147, 1964.
- Pemán, C., Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español, Madrid, 1989.
- Pérez Bueno, L., "Contra las pinturas lascivas y deshonestas. España. Siglo XVII" en Archivo Español de Arte, 1947.
- Pérez Guillén, I.V., "Nuevas fuentes de la pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica" en Goya, 213, 1989.
- Pérez Lozano, M., "La Asunción de Elías" de Valdés Leal: un ejemplo de culteranismo pictórico" en Apotheca, 6, 1986.
- Pérez Lozano, M., "Valdés Leal, El Vizconde de Cárdenas y los círculos culteranos cordobeses" en Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes, Actas del VII congreso del CEHA, Murcia, 1988.

- Pérez Lozano, M., "La emblemática andaluza: Las "empresas" de Villava en la obra de Valdés Leal" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990.
- Pérez Sánchez, A.E., "Torpeza y Humildad de Zurbarán" en Goya, 64-65, 1965.
- Pérez Sánchez, A.E., "El Jeroglífico de la justicia de Bocanegra" en Archivo Español de Arte, 150, 1965.
- Pérez Sánchez, A.E., "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado" en Centenario de Alonso Cano en Granada, Estudios, Granada, 1968.
- Pérez Sánchez, A.E., "La crisis de la pintura española en torno a 1600" en España en las crisis del Arte europeo, CSIC, Madrid, 1968.
- Pérez Sánchez, A.E., "Un grabado de Rubens en casa de Diego Valentín Díaz" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1970.
- Pérez Sánchez, A.E., Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I, dibujos españoles siglos XV-XVII, Madrid, 1972.
- Pérez Sánchez, A.E., "Presencia de Tiziano en la España del siglo de Oro" en Goya, 135, 1976.
- Pérez Sánchez, A.E., "El tránsito hacia la "modernidad" del llamado naturalismo español" en Fragmentos, 4-5, 1985.
- Pérez Sánchez, A.E., "Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or" en Revue de L'Art, 70, 1985.
- Pérez Sánchez, A.E., Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya en "Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986.
- Pérez Sánchez, A.E., Pintura Barroca en España 1600-1750, Cátedra, Madrid, 1992.
- Pérez Sánchez, A.E., "La estampa como modelo" en El Dibujo Belleza, Razón, Traza y Artificio, Fundación Mapfre, Záragoza, 1992.
- Pérez Sánchez, A.E., De Pintura y Pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, Madrid, Alianza, 1993.

- Pérez Sánchez, A.E., "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española" en Lecturas de Historia del Arte, IV, Vitoria, 1994.
- Pérez Sánchez, A.E., "Fray Juan Bautista Maino, pintor dominico" en Arte Cristiana, 764-765, 1994.
- Pérez Sánchez, A.E., Tres Siglos de Dibujo sevillano, Sevilla, 1995.
- Pérez Sánchez, A.E., Pintura Española Recuperada por el Coleccionismo Privado, Sevilla-Madrid, 1996-97.
- Pérez Sánchez, A.E.- Boublie, L., Dessins espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles, Cat. Exp., Museo del Louvre, París, 1991.
- Pinelli, L., Vita della Sacratissima Vergine, Nápoles, 1594.
- Pinto Crespo, V., "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)" en Hispania Sacra, Vol. XXXI, ns. 61-64, 1978-79.
- Pita Andrade, J.M., "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos" en Goya, 64-65, 1965.
- Poorter, N. de, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An Illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts, Bruselas, 1978.
- Portela, F., "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI" en Archivo Español de Arte, 217, 1982.
- Portus, J., "Uso y función de la estampa suelta en los siglos de Oro (testimonios literarios)" en Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, T. XLV, 1990.
- Pozzo, A., Perspectiva Pictorum et Architectorum, 1693.
- Praz, M., Studi sul Concettismo, Milán, 1934.
- Puig, V., "Un capítulo más sobre Miguel de Santiago" , Quito, 1933.
- Quiles, F., Noticias de Pintura 1700-1720 en Fuentes para la historia del Arte andaluz, T. I, Sevilla, 1990.

- Quiles, F., "En torno a las posibles fuentes utilizadas por Bernardo Germán Lorente en su pintura: Análisis de la Biblioteca y la pinacoteca de su propiedad" en Atrio, 7, 1995.
- Quintero, P., "La Anunciación de Zurbarán en Arcos de la Frontera" en Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, VII, 1925.
- Radero, M., Bavaria Sancta..., Monaci, 1614-15.
- Ramaix, I., Les Sadeler. Graveurs et editeurs, Bruselas, 1992.
- Raya Raya, A., "Un cuadro de Juan L. Zambrano: La Anunciación del Convento de Santa María de Gracia" en Apotheca, 4, 1984, pp. 177 y ss.
- Raya Raya, A., Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba, Córdoba, 1988.
- Relación sumaria de las festivas demostraciones, con que el Tribunal de la Ynquisición de Sevilla celebró en el Real Convento de San Pablo...la beatificación del incltyto Martyr Pedro de Arbues...., Sevilla, 1664.
- Reusselaer, W. Lee, "Ut Pictura poesis: The Humanistic theory of Painting" en The Art Bulletin, XXII, 1940.
- Ribadeneira, P., Vita Beati Patris Ignatii Loyolae religiosus Societatis Iesu Fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Petrus Ribadeneyra societatus Theologus, Amberes, 1610.
- Ríos Hevía, M. de los., Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid con poesias y sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesús, Valladolid, 1615.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "El Pintor Valdés Leal y la compañía" en Archivium Societatis Iesu, XXXV, 1966.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Sobre los cuadros de la Vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla" en Archivo Español de Arte, IXL, 1969.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Aportaciones a la Iconografía de San Ignacio de Loyola" en Goya, 102, 1971.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "Las imágenes de la "Historia Evangélica" del Padre Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma" en Traza y Baza, 5, 1974. Véase también la edición facsímil donde se reproduce este artículo, Ed. El Albir, Barcelona, 1975.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco" en Studies in the History of Art, 13, 1984.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La literatura ascética y mística y la retórica cristiana reflejados en el arte de la edad moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española" en Lecturas de Historia del Arte, II, Vitoria, 1990.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A., "La influencia de la arquitectura grabada en la real y construida del barroco español" en Lecturas de Historia del Arte, Instituto Ephialte, Vitoria, T.IV, 1994.
- Roethlisberger, M.G., Abraham Bloemaert and his sons, Belgium, 1993.

- Rooses, M., L'Oeuvre de P.P. Rubens, Amberes, 1887-92.
- Rooses, M. y Delen, A.J., "De Plaatsnidjers der Evangelicae Historiae Imagines" en Oud-Holland, 1888.
- Rosenberg, A., P.P. Rubens, Klassiker der Kunst, Stuttgart und Leipzig, 1906.
- Rosende Valdés, A.A., La Sillería de Coro de San Martín Pinario, Santiago, 1990.
- Rouzet, A., Imprimeurs du seizième siècle dans nos provinces, Bruselas, 1975.
- Rübesaymen, H.E., Durer, 1962.
- Saavedra Fajardo, D., Idea de un Príncipe político Christiano representada en cien empresas, 1640.
- Salas, X., "Un exemplaire des "vies" de Vasari annoté por le Greco" en Gazette des Beaux-Arts, 1967.
- Salazar, C., "El testamento de Francisco Pacheco" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 11, 1928.
- Sánchez Arjona, J., Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, Sevilla, 1898.
- Sánchez Arjona, J., El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1887.
- Sánchez Cantón, F.J., Fuentes literarias para la historia del Arte Español, Madrid, 1923.
- Sánchez Cantón, F.J., "La librería de Velázquez" en Homenaje a Menéndez Pidal, T.III, Madrid, 1925.
- Sánchez Cantón, F.J., Dibujos Españoles, Madrid, 1930.
- Sánchez Cantón, F.J., La espiritualidad de Velázquez, Oviedo, 1943.
- Sánchez Cantón, F.J., "Prologo" a la edición del Arte de la Pintura de F. Pacheco, Madrid, 1956.
- Sánchez Cantón, F.J., "La Venus del espejo" en Archivo Español de Arte, 1960.
- Sánchez Cantón, F.J., Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid, 1963.
- Sánchez Cantón, f.J., Durero en España, Cat. Exp. Alberto Durero, Museo de Pontevedra, 1972.
- Sánchez Castro, J., "La censura de la figuración artística en España (1487-1820)" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXV, 1996.

- Sancho Corbacho, H., "Artífices sevillanos del siglo XVII" en Homenaje a Hernández Díaz, Sevilla, 1982.
- Sánchez-Mesa Martín, D., José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732), Granada, 1972.
- Sánchez Rivero, A., Véase Viaje...
- Sanz, M.J., y Dabrio, T., "Bibliotecas sevillanas del periodo Barroco. Datos para su estudio" en Archivo Hispalense, 184, T. LX, Sevilla, 1977.
- Saravia, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1963.
- Scholz-Hänsel, M., "Arte e Inquisición: Pedro de Arbués y el poder de las imágenes" en Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte, U.A.M., 1994.
- Schonberger, The drawings of Gruenewald, Nueva York, 1949.
- Schröeder, T., Jacques Callot das gesamte Werk in Zwei Bänden, s.f.
- Sebastián, S., "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 43, 1974.
- Sebastián, S., "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez" en Goya, 128, 1975.
- Sebastián, S., "Grabado inspirador de un Zurbarán de la Academia de San Carlos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 46, 1976.
- Sebastián, S., Contrarreforma y Barroco, Madrid, 1981.
- Sebastián, S., "Theatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius. Lectura y significación de los emblemas" en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XII, 1983.
- Sebastián, S., Emblemática e Historia del Arte, Madrid, 1995.
- Sentaurens, J., Seville et le theatre de la fin du XVIIe siècle, Burdeos, 1984.
- Serlio, S., Tercer y quarto libro de architectura, Toledo, 1552.
- Serrao, V., "A "Inocência original": Limites e engenho de um percurso" en Josefa de Obidos e o tempo Barroco,

Lisboa, 1991.

- Serrera, J.M., "Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez" en Archivo Hispalense, 184, 1977.
- Serrera, J.M., "Antón Pérez. Pintor sevillano del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 185, 1977.
- Serrera, J.M., "Influencias de grabados germánicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrevier y Zurbarán" en I Congreso Español de Historia del Arte, Sección I, Trujillo, 1977. Publicado posteriormente "Aldegrevier y Zurbarán. Los evangelistas del Museo de Bellas Artes de Cádiz" en Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz, 7, 1981.
- Serrera, J.M., "Murillo y la pintura italiana de los siglos XVI y XVII" en Goya, 169-171, 1982.
- Serrera, J.M., "La obra pictórica de Juan Bautista de Amiens, "Maestro de hacer invenciones" del Corpus Christi sevillano del siglo XVII" en Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz, T.I, Sevilla, 1982.
- Serrera, J.M., Hernando de Esturmio, Sevilla, 1983.
- Serrera, J.M., "Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, 1985.
- Serrera, J.M., "Vasco Pereira: Un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI" en Archivo Hispalense, 213, 1987.
- Serrera, J.M., "Zurbarán y América" en Cat. Exp. Zurbarán, Museo del Prado, Madrid, 1988.
- Serrera, J.M., Pedro de Villegas Marmolejo, Sevilla, 1991.
- Serrera, J.M., Alonso Vázquez en México, México, 1991.
- Serrera, J.M., "Velázquez and Sevillian painting of his time" en Cat. Exp. Velázquez in Seville, National Gallery of Scotland, Edimburgo, 1996.
- Serrera, J.M., "El maestro de San Hermenegildo" en Archivo Español de Arte (En prensa)
- Shearman, J., Manierismo, Madrid, 1984.
- Siguenza, Fray J., Fundación del Monasterio de El Escorial, Ed. Madrid, 1963.

- Silva Maroto, P., "La utilización del grabado por los pintores españoles de la época de Velázquez" en Velázquez y el Arte de su tiempo, V Jornadas de Arte, Dpt. de H. del Arte CSIC, Madrid, 1991.
- Silva Maroto, P., "Rafael y la Pintura española del siglo XVII" en Tiempo y espacio en el Arte: Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa, Madrid, 1994.
- Soler i Fabregat, R., "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (Siglos XVI-XVIII): Aproximación y Bibliografía" en Locus Amoenus, UAB, 1, 1995.
- Soria, M.S., "Some Flemish sources of Baroque Painting in Spain" en The Art Bulletin, XXX, 1948 y XXXI, 1949.
- Soria, M.S., The Paintings of Zurbarán, Phaidon, Londres, 1953.
- Soria, M.S., "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" en Archivo Español de Arte, 106, 1954.
- Soria, M.S., "Algunas fuentes de Zurbarán" en Archivo Español de Arte, 112, 1955.
- Soria, M.S., Art and Architecture in Spain, Portugal and its american Dominus 1500-1800, Pelican History of Art, 1959.
- Standish, Notices on the Northern Capitals of Europe, Londres, 1838.
- Stastny, F., "La presencia de Rubens en la pintura colonial" en Revista Peruana de Cultura, Lima, 1965.
- Stastny, F., "Zurbarán en América Latina" en Presencia de Zurbarán, Cat. Exp., Bogota, 1988.
- Steingraber, E., "Die Grablegung der Heiligen Katharina von Alexandrien auf dem Berg Sinai von Francesco Zurbarán. Eine Neuerwerbung für die Alte Pinakothek in München" en Intuition Darstellung, 24, Marzo, 1985.
- Stirling-Maxwell, W., Essay towards a catalogue of Prints engraved from the works of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo, Londres, 1873.
- Stratton, S., La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.

- Strauss, W.L., Hendrik Goltzius. Complete engravings, etchings, woodcuts, New York, II vols. 1977.
- Taylor, R., "Hermetism and Mystical Architecture in the Society of Jesus" en Baroque art the Jesuit contribution, Londres, 1979.
- Terrón Reynolds, M.T., "Fuentes iconográficas para dos cuadros de la Catedral de Badajoz: S. Apolonio y S. Josafat" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1991.
- Thibault, G., Academie de L'espèe ouse demonstrent..., 1628.
- Thieme, U. y Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig, 1940.
- Tormo, E., En las Descalzas Reales de Madrid. Los tapices: La apoteosis eucarística de Rubens, Madrid, 1945.
- Torre Revello, J., "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los ss. XVI y XVII" en Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, I, 1948.
- Torres Pérez, J.M., "Inédita colección de grabados franceses en Sevilla" en Norba-Arte, nº VIII, 1988.
- Toussaint, M., Pintura Colonial en México, México, 1965.
- Trapier, E. du Gué, "The School of Madrid and Van Dyck" en The Burlington Magazine, 1957.
- Trapier, E. du Gué, "An Adoration of the Shephers by Antonio del Castillo y Saavedra" en Apollo, 80, 1964.
- Trapier, E. du Gue, Valdés Leal. Spanish Baroque Painter, New York, 1960.
- Trens, M., La Eucaristía en el arte español, Barcelona, 1952.
- Turner, J., (Editor), The Dictionary of Art, London, 1996, 34 Vols.
- Ulierte Vázquez, M.L., "¿Arpino o Pacheco? Problemas en torno a una atribución" en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 1984.
- Ulierte Vázquez, M.L., El Retablo en Jaén 1580-1800, Jaén, 1986.
- Urmeneta, F. de., "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco" en Revista de Ideas Estéticas, 1960.

- Urrea Fernández, J., "Pintura" en El Barroco y el Rococó, Historia del Arte Hispánico, Ed. Alhambra, T. IV, Madrid, 1980.
- Urrea Fernández, J., (Comisario), Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII, Cat- Exp., Ciudad de México, 1991.
- Urrea Fernández, J., y Brasas, C., "Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz" en Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1980.
- Vaenius, O., Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos, con el Euchiridion de Epicleto, Bruselas, 1669-72.
- Varela, D., "Sobre la canonización de San Pedro Nolasco" en Estudios, 35-36, Madrid, 1956.
- Vasari, G., Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945.
- Valdivieso, E., La Pintura en Valladolid en el siglo XVII, Valladolid, 1971.
- Valdivieso, E., Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978.
- Valdivieso, E., "Precedentes iconográficos de la obra de Murillo en la pintura sevillana" en Symposium Internacional Murillo y su época, Sevilla, 1982.
- Valdivieso, E., "Una propuesta a Francisco de Herrera el Joven" en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1985.
- Valdivieso, E., "La colección pictórica" en Universidad de Sevilla; Patrimonio monumental y artístico, Sevilla, 1986.
- Valdivieso, E., Historia de la Pintura Sevillana, Sevilla, 1989.
- Valdivieso, E., Valdés Leal, Cat. Exp. Museo del Prado, Madrid, 1991.
- Valdivieso, E., "Angeles sevillanos en Lima" en Buenavista de Indias, Sevilla, 6, 1992.
- Valdivieso, E., "Las pinturas de Zurbarán en la Cartuja de Santa María de las Cuevas" en La Restauración de los Zurbaranes de la Cartuja, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1997.

- Valdivieso, E. y Morales, A., Sevilla Oculta. Monasterios y Conventos de clausura, Sevilla, 1980.
- Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, Sevilla, 1979.
- Valdivieso, E., y Serrera, J.M., "La época de Murillo". Antecedentes y consecuentes de su pintura, Sevilla, 1982.
- Valdivieso, E. y Serrera, J.M., Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII, CSIC, Madrid, 1985.
- Valverde Candil, M., "Los dibujos de Antonio del Castillo Saavedra" en Cat. Exp. Antonio del Castillo y su época, Córdoba, 1986.
- Valverde Madrid, J., "Dos pintores sevillanos en Córdoba: Sarabia y Valdés Leal" en Archivo Hispalense, 120-121, 1963.
- Van Mander, K., Schilderboek, Alkmaar, 1604.
- Vasari, G., Vidas de Pintores, escultores y arquitectos ilustres, Buenos Aires, 1945.
- Vecchi, A., Il Culto delle immagine nelle stampe popolari, Firenze, 1968.
- Vetter, E., "Media Vita" en Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft, 16, Muenster, 1960.
- Viaje de Cosme III por España, 1668-1669, Madrid y su provincia, editado por Angel Sánchez Rivero, Ayuntamiento de Madrid, 1927.
- Vignola, J.B., Regole delli cinque ordini d'architettura, 1562.
- Villa Nogales, F., de la y Mira Ceballos, E., Documentos inéditos para la historia del Arte en la provincia de Sevilla ss. XVI al XVIII, Sevilla, 1993.
- Villaroel, G., Semana Santa. Tratados de los comentarios y dificultades y discursos literales y místicos sobre los Evangelios de la Quaresma, Sevilla, 1634.
- Villegas, A., Flos Sanctorum, Viuda Piferrer, Barcelona, ed. 1775.
- Vita, mors, gesta et miracula...B. Catharinae senensis virginis ssmæ ord. Praedicatorum vita ac miracula selectiora formis

- aenis expressa, Paris, 1607.
- Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti, 1579.
- Vita Beati P. Ignatii Loiolae, Romae, 1609.
- Vitrubio, De architectura libri decem, Alcalá de Henares, 1582.
- Voet, L., El Siglo de Oro en Amberes. (Dibujos y aquafuertes de los siglos XVI y XVII), Madrid, 1978.
- V.V.A.A., Documentos para la historia del Arte de Andalucía, X vols, Sevilla, 1927-1946.
- V.V.A.A., Guia artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 1981.
- V.V.A.A., Inventario artístico de Sevilla y su provincia, Madrid, 1982.
- V.V.A.A., El Siglo de Oro de la Pintura Española, Madrid, 1991.
- V.V.A.A., Los frescos italianos de El Escorial, Madrid, 1994.
- V.V.A.A., Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo, Madrid, 1996.
- Weisbach, W., El Barroco arte de la Contrarreforma, Madrid, 1942.
- Wethey, H.E., "Discípulos granadinos de Alonso Cano" en Archivo Español de Arte, 105, 1954.
- Wethey, H.E., Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto, Madrid, 1983.
- Wilson Bareau-Mena Marqués, M., Goya. El Capricho y la invención, Museo del Prado, Madrid, 1994.
- Woermann, Historia de la Pintura, III
- Young, E., "Zurbaran's Seven Infantes of Lara Series" en The Connoisseur, Octubre, 1978.
- Zerner, H., Ecole de Fontainebleau, Paris, 1969.
- Zuccaro, F., L'Idea de'pittori, scultori ed architetti, 1607.

F I N I S.

